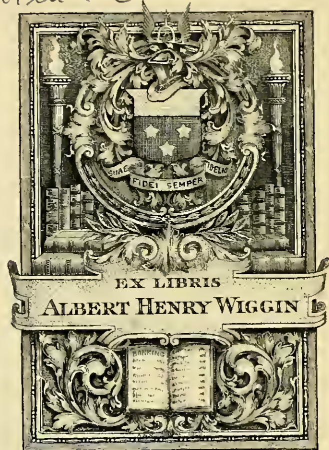
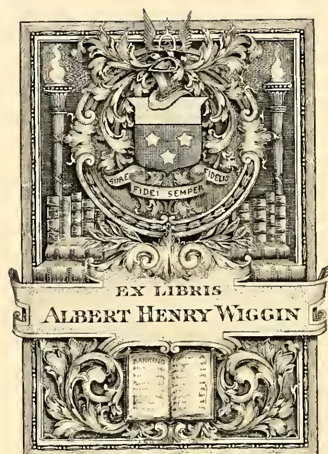

SUAE FIDEI SEMPER FIDELIS
EX LIBRIS
ALBERT HENRY WIGGIN
BANKING

Lautrec

par Théodore Duret

Bernheim-Jeune et Cie, éditeurs


SUAE
FIDEI SEMPER
FIDELIS
EX LIBRIS
ALBERT HENRY WIGGIN
BANKING

Lautrec

Il a été tiré de ce livre :

Cent exemplaires sur papier du Japon
numérotés de 1 à 100;

Cent exemplaires sur papier d'Arches
numérotés de 101 à 200.

N°

Lautrec

par Théodore Duret

PARIS

BERNHEIM-JEUNE & Cie, ÉDITEURS

MCMXX



I. PORTRAIT-CHARGE DE LAUTREC PAR LUI-MÊME
En haut : M. Maurice Guibert.

I.

L'APPRENTISSAGE

I.

L'APPRENTISSAGE

Quand on écrit sur un peintre, on met généralement au titre : *Sa vie et son œuvre.* Cela implique qu'il a pu se livrer à une certaine activité, exercer des fonctions, s'assurer des récompenses ou des honneurs, en dehors de ses poursuites strictes d'artiste, que la vie qu'il a menée et l'art qu'il a cultivé ont pu aller parallèlement et se développer côte à côte, mais en offrant cependant des parties distinctes et séparables, dans une certaine mesure. Tel n'a pas été le cas de Lautrec. Ce n'est pas sous l'influence d'une esthétique inculquée et de préceptes élaborés qu'il s'est porté vers l'art. Sa vocation a été spontanée.

Son art a d'abord plongé dans la vie, telle qu'il la voyait, telle qu'il la vivait. L'artiste, l'exécutant chez lui n'a fait que représenter les choses que l'homme aimait, n'a fait que s'appliquer à rendre ce que l'homme mêlé au monde y saisissait, comme correspondant à ses goûts et à sa nature. Lautrec n'a pas écrit, il n'a pas développé de système, il n'a pas pensé à formuler les principes auxquels il aurait obéi. Il n'a pas exposé aux Salons officiels, il n'a recherché ni les récompenses, ni les titres honorifiques. Il a été porté vers l'art et s'y est maintenu par la seule jouissance de rendre ce qui dans ses entours l'intéressait. La vie et l'œuvre chez lui sont donc restées se pénétrant l'une l'autre et ne peuvent être présentées que comme indissolublement unies.

Henri de Toulouse-Lautrec — par abréviation Lautrec — naquit à Albi, le 24 novembre 1864. Il appartenait à une famille de très vieille noblesse. Il avait pour père le comte Alphonse de Toulouse-Lautrec et sa mère était



II. LE COCHER DE FIACRE, 1881
(DESSIN)

née Tapié de Céleyran. Son père était un gentilhomme pénétré à un haut degré des mérites de sa race, plein des idées particulières de la classe noble, à laquelle il appartenait, telles qu'elles ont pu le mieux se conserver dans un centre de la province. Il avait été officier de cavalerie dans sa jeunesse et, ayant alors contracté le goût des chevaux, trouvait son plaisir dans l'équitation. Il trouvait aussi du plaisir à dessiner et, comme dessinateur, ne manquait pas d'un certain talent. Il n'était tenu que par le soin à donner aux terres, qui constituaient sa fortune, étranger aux soucis d'affaires, tels que peuvent les connaître les gens de la classe bourgeoise, au-dessus de laquelle il se jugeait fort élevé.

Rien n'eût pu faire prévoir que le fils unique d'un tel père fût destiné à embrasser la carrière d'artiste, surtout pour y développer la forme d'art qui a été sienne. Lautrec, élevé dans les traditions et les idées de sa classe, ne se fût probablement jamais consacré à l'art, il

se fût engagé dans une tout autre voie, sans un accident, qui devait faire de lui un homme difforme.

Vers l'âge de treize ans, il eut les deux cuisses cassées. Les cuisses affaiblies se soudèrent mal et lui rendirent pour toujours la marche difficile. Ses jambes, à partir de l'accident, cessèrent de croître. Il devait rester toute sa vie disproportionné, le haut du corps assez développé mais porté par des jambes tronquées. Pour ajouter à cette disgrâce, il était myope et avait de grosses lèvres. Nous savons comment Lautrec reconnaissait sa déformation et ce qu'il en pensait, par les portraits-charges de lui-même qu'il a crayonnés.

Tel qu'il se voyait, il devait être amené à fuir son milieu, se sentant réellement humilié parmi les hommes désinvoltes et les femmes élégantes qui le composaient. De nature sensible, sa laideur physique explique que du monde aristocratique, où il ne pouvait être qu'un objet de pitié, il ait versé non seulement



III. MONTMARTRE. — JANE AVRIL

dans le monde des artistes, mais fort à côté dans celui des filles, qu'il devait aussi fréquenter. Il est un autre homme dont une difformité a empoisonné la vie, Lord Byron. Il était pied-bot et par ce que l'on sait du tourment que cette disgrâce lui a causé, on peut s'imaginer ce que Lautrec a dû souffrir de la conformation, qui a fait de lui une sorte de petit monstre, un nabot..

Ce ne fut pas par une détermination d'abord prise et un dessein arrêté, qu'il s'engagea dans la carrière d'artiste. Il y fut porté d'une manière accidentelle. Sa mère, établie à Paris, le temps de ses études, lui avait fait suivre les classes du lycée Condorcet. Il se préparait pour le baccalauréat, lorsqu'il vint à fréquenter René Princeteau, un peintre, un méridional, avec lequel son père entretenait des relations.

Princeteau était peintre de chevaux. Lautrec qui, on peut dire, dès l'enfance avait reçu de son père le double goût des chevaux et du

dessin, entré en intimité avec Princeteau, se sentit attiré par le genre de son art. Il se mit à côté de lui à dessiner et à peindre des chevaux. Ce qui n'avait d'abord été qu'une fantaisie devint bientôt une passion. Il continua donc assidu auprès de Princeteau, se tenant à son atelier, dans le faubourg Saint-Honoré. Il y rencontra John Lewis Brown, un méridional comme eux, un bordelais, qui n'y était pas seulement amené par la communauté d'origine, mais encore par un goût identique pour la peinture de chevaux et d'élégants cavaliers.

Cependant Princeteau n'avait pas la prétention de pouvoir servir de véritable maître et Lautrec, après avoir poussé son essai d'apprentissage chez lui aussi loin que le permettaient les circonstances, éprouva le besoin de suivre un enseignement régulier. Il avait alors ressenti l'appel de la vocation. Il entra donc dans l'atelier de Bonnat. Il n'y resta qu'un temps assez court et passa dans celui de Cormon (1885-1886). Là il s'appliqua à





IV. MONTMARTRE. — BRUANT
(AFFICHE)

apprendre les règles qu'on y enseignait. Il travailla comme les autres d'après le modèle, cherchant à le rendre avec conscience. Mais les natures originales empreignent d'abord ce qu'elles font de leur caractère propre et Lautrec s'est promptement laissé voir. Sa personnalité apparaît déjà dans ses études d'atelier, un connaisseur à leur vue ne saurait manquer de dire : Voilà des Lautrecs!

Sorti d'apprentissage, possédé du besoin de se développer, cherchant quels seraient les prédécesseurs dont il pourrait s'inspirer, il se prit d'admiration pour Degas. Lautrec, en se sentant attiré par l'art de Degas, montrait quelles étaient ses réelles propensions et les affinités qui l'entraînaient. Il entra en relations suivies avec Forain et, après Degas, donna son admiration à Manet et à Renoir. Les artistes japonais exercèrent aussi sur lui leur séduction, il leur doit certains traits et il a eu longtemps le désir de visiter le Japon. Il recevait de ses parents une pension qui, le

mettant à l'abri des soucis matériels, lui a permis de s'adonner au genre de travail qui lui plaisait, sans s'inquiéter d'avantages pécuniaires à en retirer.

Dans un pays comme la France, où l'art de la peinture a été cultivé pendant plusieurs siècles, les maîtres se sont succédés, l'on peut dire, enchaînés les uns aux autres, chacun, quelles que fussent l'originalité et la puissance qu'il dût ensuite déployer, commençant à s'appuyer sur quelque prédécesseur. Les maîtres venus ainsi en succession se sont donc rattachés, à leur point de départ, à la tradition pour aller après en avant dans les voies de l'invention et contribuer, chacun à part soi, au développement de l'Ecole française dans son ensemble. Lautrec porté vers Degas se reprenait ainsi à la tradition du style et du dessin, dans ce qu'ils avaient de classique mais aussi de bien français, comme s'appuyant sur l'observation de la vie. Lautrec allait à Degas, lequel était allé à Ingres, et, en effet, d'Ingres à Degas et



V. MONTMARTRE — ALFRED LA-GUIGNE

à Lautrec on a une filiation qui montre le développement d'une forme de l'art français s'adonnant de plus en plus à l'observation de la vie et au rendu du mouvement, tout en conservant les qualités du style et du dessin.

Lautrec maître de son art va vouloir créer à son tour. Il est plongé dans le milieu parisien. Qu'y verra-t-il d'abord de particulier?

Montmartre, à l'époque, se signalait par ses lieux de divertissement. Paris a connu de tout temps des établissements de plaisir, bals publics, petits théâtres, offrant aux visiteurs le spectacle de danses hardies et de scènes fantaisistes. Ceux qui pouvaient subsister traînaient une existence routinière, lorsque Montmartre avait vu éclore, pour les éclipser, une série de bals, cabarets, tréteaux, ayant pris un caractère de nouveauté et une certaine forme artistique. Il reçut dès lors la visite du monde curieux de distractions faciles.

Tout se transforme et Montmartre s'est avec le temps transformé. Il s'est, on peut dire,

magnifié. Les établissements qui avaient d'abord surgi simplement se sont, avec le succès, enrichis et ornementés et, devenus célèbres, ont attiré les étrangers. Mais Lautrec, lorsqu'il débutait, trouvait Montmartre dans sa fleur. C'est ce Montmartre que, porté vers la vie joyeuse pour en jouir et jouir du plaisir de la rendre, il a vu et pratiqué.

II.

MONTMARTRE

LES CAFÉS-CONCERTS

II.

MONTMARTRE

LES CAFÉS-CONCERTS

Lautrec a trouvé à Montmartre un monde singulier et pourtant naturel. Il en a donné une représentation si libre d'allures et si complète qu'on est amené à s'écrier, en la regardant, de même qu'on le fait devant certains portraits dont les modèles restent cependant inconnus : Quel rendu fidèle! Comme cela a dû être ressemblant! Comme cela est ressemblant! Lautrec n'a nullement pensé à grossir ou à diminuer ce qu'il avait sous les yeux. Il l'a tenu au juste pour quelque chose de saisissant que lui offrait la vie. Il n'y a donc, dans son œuvre, aucune intention mo-

rale ou immorale, aucun jugement porté, favorable ou non. Il s'est abstenu de ces éliminations qui eussent pu le faire dévier de sa vision de pur artiste. Aussi Montmartre montré par lui apparaît-il dans sa plénitude. Il s'offre d'une façon qu'on peut dire totale.

Nous voyons le public de la galerie, les spectateurs moitié gais compagnons coutumiers de bamboches, moitié visiteurs occasionnels, allant à la recherche de plaisirs considérés comme suspects, alors y assistant avec gravité. Puis viennent les figurants, en descendant jusqu'aux voyous et aux filles. Sur ce fond se détachent les êtres des deux sexes, qui donnaient au lieu l'illustration et la célébrité. Ceux-là, danseurs, chanteurs, se trouvent élevés, par l'accentuation qu'ils ont reçue, à l'état de types. Tout est relatif, chaque sorte de monde peut avoir ses héros et Lautrec a véritablement porté à l'état représentatif de héros les êtres qui se distinguaient à Montmartre sur le commun des figurants, Jane Avril, Bruant,



VI. MONTMARTRE — LA DANSE AU MOULIN-DE LA GALETTE

Valentin le désossé, la Goulue. Il les a peints isolément ou introduits dans des groupes.

Jane Avril, surnommée la Mélinite, était une danseuse à part, mince et souple, qui prétendait combiner la hardiesse et l'élégance. Lautrec l'a représentée dans l'exercice de sa virtuosité. Il en a aussi donné des portraits en costume de ville. Elle devient alors une femme qui s'attife et vise au décorum.

Bruant tenait un cabaret, le Mirliton, sur le boulevard de Rochechouart, où il chantait à pleins poumons des chansons de caractère humanitaire, s'adressant à la sensibilité des spectateurs. Il leur lançait, comme régal supplémentaire, lorsqu'ils entraient dans sa salle ou y avaient pris place, des apostrophes plus ou moins libres et personnelles. Il prend, sur les affiches que Lautrec lui a consacrées, un air d'athlète et en impose par sa prestance.

Mais l'établissement, surtout célèbre à Montmartre — la vraie gloire du lieu — dont la renommée servait comme de réclame à tous

les autres, c'était le bal du Moulin-Rouge. Il avait éclipsé un autre bal, tenu sur le haut de la butte, au Moulin de la Galette, un vrai moulin, reste des vieux moulins de Montmartre. Mieux situé, lui, sur le boulevard de Clichy, il attirait la foule. Un moulin postiche, peint en rouge, érigé sur la façade, le désignait à l'attention. Aussi Lautrec, en bon observateur, a-t-il donné le Moulin-Rouge comme cadre à un grand nombre de ses tableaux, *la Promenade, la Redoute, les Valseuses,* etc.

Un artiste, quand il a un genre de sujets qu'il affectionne, vers lequel il se sent particulièrement porté, finit par synthétiser, dans quelqu'œuvre maîtresse, les traits et les particularités qu'il a introduits ailleurs à l'état fragmentaire. C'est ce que Lautrec a fait pour Montmartre dans son tableau *la Danse au Moulin-Rouge* (1). Là se voit le public fréquentant le lieu, dont Lautrec a peint chaque

(1) Ce tableau a aussi été dénommé *Le Bal au Moulin-Rouge* et le *Quadrille au Moulin-Roge.*



VII. MONTMARTRE — LA PROMENADE AU MOULIN-ROUGE

personnage avec sa physionomie propre, d'après nature. Et surtout se voient, au centre du tableau, les danseurs, des danseurs de choix, Valentin le désossé et la Goulue.

Valentin défiait l'imitation. C'était un homme maigre et allongé, qui faisait descendre toute son agilité et toute sa vigueur dans ses jambes. Il les battait sans se lasser, en leur imprimant une sorte de saccade ondulatoire. Il était l'opposé de Lautrec réduit à des embryons de jambes et Lautrec, s'appliquant à rendre l'action de Valentin, a dû éprouver de l'envie, en trouvant chez lui le développement extraordinaire des membres qui lui manquaient à lui-même. La Goulue, elle, dansait avec la fougue et la hardiesse d'une improvisation désordonnée. Valentin et la Goulue dansant avec passion, dans le contentement de leur supériorité, offraient une combinaison singulière et on ne voit pas pourquoi le public que Lautrec montre disposé autour d'eux, n'eût pas pris autant d'intérêt à leur danse que

le vieil Hérode a pu en prendre autrefois à celle de Salomé.

Lautrec ne s'est pas restreint à Montmartre, pour le choix de ses sujets. Il a étendu sa recherche aux lieux de plaisir et aux cafés-concerts existant ailleurs dans Paris. Il y a rencontré en particulier des Anglaises, May Milton, May Belford, Cecy Loftus, artistes lyriques; Ida Heath, une danseuse. Ces anglaises étaient de ces jeunes personnes, douées d'avantages physiques, telles qu'il en apparaît fréquemment dans les music-halls de Londres. Elles n'ont ni grand talent ni véritable éducation professionnelle, mais elles remplacent ce qui leur manque de préparation par des audaces de voix et de gestes et, avec un humour tout à fait anglais, savent s'arranger des costumes bizarres et se donner une tournure excentrique. Si après cela elles parviennent déjà à Londres à attirer l'attention, transplantées à Paris, dans un milieu sur lequel elles tranchent absolument, elles ne peuvent



VIII. MONTMARTRE — VALENTIN LE DÉSOSSÉ ET LA GOULUE
(LITHOGRAPHIE)

manquer de frapper par leur côté de complet imprévu.

Lautrec a représenté de différentes manières celles qui, à un certain moment, sont venues se produire à Paris. Il en a fait des portraits, il leur a consacré des affiches pour les faire connaître. Il les a saisies, s'évertuant à leurs danses et à leurs chants risqués, vêtues de leurs costumes londoniens excentriques et il a obtenu ainsi quelques-unes des figures les mieux réussies et les plus divertissantes qu'on lui doive.

Il s'est arrêté avec prédilection, dans le cercle des théâtres de genre et des cafés-concerts de Paris, sur les étoiles qui y brillaient. Il en a surtout distingué deux, Marcelle Lender et Yvette Guilbert. Elles lui offraient des types tranchés de nature à lui plaire. Marcelle Lender chantait. Elle dansait aussi et le tableau que Lautrec lui a consacré, *Lender dansant le pas du boléro,* au théâtre des Variétés, dans *Chilpéric,* l'opérette d'Hervé, est une de ses œuvres

maîtresses, à mettre à côté du tableau de *la Danse au Moulin-Rouge.*

Les deux ont un fond commun, qu'ils tirent de l'art que possédait Lautrec de préciser le caractère d'une danse et d'y faire sentir le mouvement, chose si difficile. Mais malgré un certain fond commun, ils offrent un véritable contraste, par la diversité des danses qui y sont représentées. Dans *la Danse au Moulin-Rouge* on a l'action endiablée de deux personnes restées du peuple, se produisant au milieu de la foule; avec Lender, aux Variétés, on a une danseuse raffinée, enveloppant ses hardiesses dans l'élégance de ses mouvements.

Lautrec a fait diverses études d'Yvette Guilbert et en a donné de nombreuses images en lithographie, dont nous reparlerons au moment voulu.

III.

LES FILLES

III.

LES FILLES

Lautrec fréquentant les lieux de divertissement, les théâtres de genre, les cafés-concerts, n'a pu manquer d'y rencontrer et d'y voir les filles qui s'y tiennent. En effet, dans la représentation qu'il a donnée des scènes prises à ces milieux, les filles ont une place parmi les personnages. En outre, il leur a consacré directement une partie de son œuvre, en descendant jusqu'à celles qui peuplent les maisons de tolérance. Il ne faudrait pas penser qu'il ait cessé alors d'être le pur artiste qu'il a été en toute occasion. Il a continué à se maintenir, sur ce terrain, dans l'état désintéressé où il s'était maintenu sur les autres. Il n'y a pas

laissé voir d'intentions, manifesté d'opinion pour ou contre. Il est resté simple observateur. Et en cette qualité il a su découvrir chez les filles les traits saillants et pittoresques qu'elles pouvaient présenter, comme il avait su découvrir partout ailleurs.

On reconnaît bien, lorsque Lautrec prend des filles pour sujet, quel genre de femmes on a sous les yeux. Certains des tableaux ainsi produits ne peuvent être tenus qu'en lieu secret, mais un grand nombre sont traités de façon assez discrète pour que le public n'ait pas plus de raison de détourner la tête et de faire le pudibond que devant tant de tableaux des Hollandais qui peignant, eux aussi, en purs artistes, la vie sous ses multiples aspects n'ont pas craint de s'arrêter sur les courtisanes qu'ils rencontraient et sur les scènes où elles pouvaient prendre part.

Pour un homme comme Lautrec, plongé dans la vie, n'ayant jamais pensé qu'à rendre ce qui, autour de lui, venait à l'intéresser et à



IX. MONTMARTRE. — LA DANSE AU MOULIN-ROUGE

le séduire, il ne pouvait être question, en aucun cas, de se contenter d'une observation superficielle, d'une vision d'à peu près. Tout côté du monde vivant reproduit par lui ne devait l'être qu'après qu'un contact suffisant le lui eût rendu familier. C'est dire qu'ayant représenté des filles, sous tous les aspects, il a dû vivre un temps avec elles et vivre avec elles dans leur milieu et leurs maisons. Et c'est bien ce qu'il a fait.

Il faut voir ici comment sa vie tout entière a été affectée par sa difformité physique. Rien n'est plus pénible, pour un homme disgracié de la nature, que d'avoir à supporter le dédain des femmes dont il peut s'approcher avec le désir de plaire. Les femmes montreront du cœur à ceux qu'elles aiment, elles témoigneront de la compassion aux malheureux, mais elles se révéleront cruelles aux hommes qui, essayant de les conquérir, pourront leur répugner. Sur ce point, l'instinct féminin est tellement spontané, qu'un homme

mal partagé de la nature pourra être repoussé après tout avec certains ménagements par les femmes au fait de la vie, ayant de l'expérience, tandis que, des jeunes filles, des innocentes, il pourra recevoir des marques spontanées d'aversion, qui seront ressenties comme une cuisante blessure, une amère injure. Il n'y a pas d'homme porté vers les femmes, les aimant de quelque manière que ce soit, qui puisse se cuirasser contre les dédains à en recevoir. On touche là à quelque chose qui se rattache au plus profond de l'instinct de sexe.

Lautrec, avec ses jambes de nain et son visage sans attrait, était de cette sorte d'hommes que les femmes du monde, les femmes élégantes, les jeunes filles bien nées ne sauraient voir qu'avec répugnance. On peut se l'imaginer, vers les dix-huit ou vingt ans, débutant au milieu des jeunes femmes et des jeunes hommes de son monde. Il se sent méprisé, repoussé des plus belles, de toutes celles qui peuvent choisir; les autres tout au

plus le tolèrent, en lui faisant entendre qu'il ait à s'abstenir d'assiduités qui ne seront pas payées de retour. Dans sa détresse, il voit ces mêmes femmes, qui l'écartent, prodiguer leurs sourires aux beaux jeunes gens et se partager leurs avances. Pour un homme sensible, la défaite irrémédiable à subir, dans un monde où les autres triomphent, est appelée à vous en chasser à jamais et tel est le cas de Lautrec, fuyant son monde et se détachant des femmes qui le peuplent.

Une fois en quête d'un milieu féminin où il pût se sentir à l'abri de tout dédain, il lui a fallu descendre très bas pour le trouver, descendre jusqu'aux filles. Il était de commerce facile, de nature bienveillante et, quand il eut ses habitudes au milieu d'elles, la politesse et les égards qu'il leur témoigna firent qu'elles devinrent pour lui pleines de reconnaissance. Elles lui constituèrent une sorte d'entourage déférent, de nature à lui procurer une certaine satisfaction. Elles ont alors pris place dans son

art. Il les a représentées de toutes les manières. Il y a eu aussi, au Japon, un artiste, Outamaro, qui a vécu dans l'intimité des filles, des courtisanes, et il a produit d'après elles des images de grand art.

Le monde des bals et des cabarets de Montmartre, des cafés-concerts avait déjà amené Lautrec à peindre des gens de caractère douteux et de traits vulgaires; le monde des filles l'a conduit à peindre encore au-dessous des êtres ajoutant à l'abandon de la tenue la vilenie des mœurs. On va voir comment un véritable artiste peut aborder n'importe quel sujet et toucher aux bas-fonds, sans perdre les avantages qui constituent sa supériorité.

Il y a du style et de la distinction dans tout ce que Lautrec a peint ou dessiné. Les êtres représentés ont été conservés avec leurs traits exacts et il est impossible de ne pas dire à quelle catégorie sociale ils appartiennent, mais cette vérité de rendu qui leur maintient



X. MONTMARTRE. — LA CLOWNESSE

leur physionomie, vient d'une exécution supérieure, qui comporte le style en même temps que la sincérité. Lautrec a mis partout la marque de sa race. Il a uniformément laissé voir l'empreinte d'un homme venu d'une suite d'aïeux où la filiation avait établi le raffinement. La distinction dans l'exécution, telle est la caractéristique de son art.

Lautrec, se tenant en plein Montmartre, avait son atelier rue Tourlaque, il était familier avec les habitués du lieu, il faisait société avec les filles, les fréquentant dans leurs maisons et les recevant dans son atelier, mais il ne faudrait pas croire qu'il se fût personnellement modelé au contact et qu'il eût pris l'apparence du milieu où il vivait. La même distinction, que nous avons dit exister dans son art, venue du fond de sa nature, subsistait et se retrouvait quand même dans sa personne. Cet homme au physique difforme, ne pouvant qu'inspirer de l'éloignement ou de la pitié aux femmes et aux hommes de son

monde, excitait l'intérêt au milieu des artistes et prenait rang, non seulement par la valeur de son art, mais par la tournure de son esprit. Il avait une parole facile, imagée, et, de temps en temps, laissait échapper un trait où se révélait sa vision pénétrante d'artiste. Il joignait à un laisser-aller et à une licence de parole, très grands, pris dans les ateliers parisiens, la verve et l'accent d'un méridional. Ce comique, ce sarcasme, qui dans toute une partie de son œuvre se manifestent par un côté caricatural, ressortaient en conversation par des mots singuliers, qui rendaient son commerce attirant.

Au milieu du monde mêlé où il se mouvait, avec toute la liberté de langage et de conduite qu'il se permettait, il demeurait d'une grande politesse. Il était resté royaliste, ayant conservé le fond d'idées d'un légitimiste. Ceux qui le fréquentaient se redisaient ses origines aristocratiques et sa descendance nobiliaire et quoique, en homme sachant vivre, il n'en parlât pas, il était certainement satisfait qu'on ne pût



XI. LENDER DANSANT LE PAS DU BOLÉRO AUX VARIÉTÉS

les ignorer. Il tranchait ainsi, par son intime façon, sur le milieu qui l'entourait et il n'y avait aucun danger qu'on vînt à le confondre avec les hommes des cabarets et des bals publics qu'il a peints.

IV.

LES PORTRAITS

IV.

LES PORTRAITS

Il y a eu de tout temps des peintres peignant le portrait d'une manière commune, à la satisfaction de l'ordinaire demande. Il a suffi à ceux-là de donner des images d'une ressemblance superficielle, d'une exécution moyenne, pour contenter leurs modèles. Les peintres peignant le portrait de la sorte se sont succédé à travers les écoles, en une descendance qui, adaptée à la médiocrité de goût générale, se continuera indéfiniment.

Mais il y a eu aussi de tout temps les maîtres peignant le portrait pour en faire de véritables œuvres d'art, des œuvres de grand art. Ici, il n'y a plus de moyenne, de travail

banal, tout apparaît divers. Chaque maître a exécuté ses portraits librement, selon ses dons et dans le sens de son originalité, soit qu'il peignît les gens qui venaient lui demander, en le rémunérant, de reproduire leurs traits, soit qu'il fît poser, d'une façon désintéressée, ceux de ses amis dont la physionomie pouvait lui plaire.

Lautrec n'a point vu de gens du dehors lui demander de reproduire leurs traits moyennant une rémunération. Les portraits qu'on lui doit sont simplement ceux de parents, d'amis, de connaissances. L'art n'a pu qu'y trouver son avantage. Comme ceux qu'il faisait poser appartenaient à son entourage immédiat, qu'il avait eu le temps de les pénétrer et de les connaître, il a pu les bien saisir et en donner non une banale, mais une véritable et supérieure ressemblance. Comme il ne peignait que des familiers ne pensant point à lui dicter des poses convenues, ce que font si souvent ceux qui viennent demander des portraits payés,



XII. MAY BELFORD

qu'au contraire ses modèles, en réalité ses obligés, se prêtaient à ses vues, il était toujours maître de choisir l'arrangement de pose, de coloris, d'accessoires qui lui paraissait s'adapter le mieux à chacun. Ses portraits présentent donc les formes d'exécution les plus diverses, ils sont de caractère très varié. Ils font corps ainsi avec l'ensemble de son œuvre et offrent le même fond d'invention et de recherche, que laissent voir ses productions des autres ordres.

Nous avons dit que chez Lautrec la vie et l'œuvre se confondaient et ne pouvaient avoir qu'une histoire. Son œuvre n'ayant été que la représentation de ses goûts, de ses poursuites, de ses observations, lorsqu'on en fait connaître les particularités, c'est véritablement l'histoire même de l'homme qu'on expose. Cette affirmation acquiert toute son évidence, lorsqu'on vient à s'occuper des portraits qu'il a peints. On entre en contact par eux avec les personnes qui ont eu une place dans son

intimité, qui ont pu exercer de l'action sur lui, qui ont su l'apprécier ou le soutenir. Ceux dont Lautrec a peint le portrait lui ont été si étroitement associés, qu'en racontant les relations qu'il a entretenues avec eux, qu'en rapportant dans quelles circonstances il a été amené à les peindre, on retrace sa vie elle-même.

Un des plus intéressants portraits qu'il ait fait est celui de Vincent Van Gogh, portrait au pastel. Van Gogh, venu de Hollande à Paris, y passe les années 1886-1887, avant de se rendre dans le midi de la France, à Arles. En arrivant à Paris, il entre pour quelque temps à l'atelier Cormon. C'est là qu'il fait d'abord la connaissance de Lautrec, élève à l'atelier. Puis ils établissent facilement des relations. Ils se trouvaient l'un près de l'autre. Van Gogh demeurait chez son frère Théodore, rue Lepic, à Montmartre, et Lautrec habitait non loin de là. C'est ainsi que Van Gogh, dans ses lettres, dit incidemment avoir

rencontré Lautrec, un jour qu'il venait de vendre un tableau. Lautrec se plaisait à faire les portraits de ses camarades et des artistes de sa connaissance et il a fait celui de Van Gogh, dont il gardait des œuvres dans son atelier.

Lautrec s'était lié d'amitié avec le peintre Maxime Dethomas qui, de haute stature et de démarche assurée, contrastait absolument avec lui. Leur dissemblance même les amenait à se tenir ensemble. L'un offrait la protection de sa force à la faiblesse de l'autre. Leurs rapports étroits furent de longue durée. Une année ils descendirent l'Escaut en bateau, se rendant à l'île de Walcheren, d'autres années ils passèrent ensemble leur villégiature à Dinard, à Granville, à Arcachon. Il est résulté de cette intimité un échange de portraits. Dethomas a fait un très puissant et très ressemblant crayon de Lautrec, campé sur ses petites jambes. Et Lautrec a fait un portrait à l'huile de Dethomas, des mieux réussis. Il l'a repré-

senté, par fantaisie, assis au bal de l'Opéra. Il a mis comme fond au tableau les silhouettes de femmes travesties.

Quelque temps auparavant il avait déjà peint, dans la même donnée, le portrait de Delaporte, une connaissance. Lui aussi est assis et dans le fond se voient également des silhouettes de femmes, mais au lieu de prendre pour cadre de son tableau le bal de l'Opéra, Lautrec a pris cette fois-ci le Jardin de Paris. Ce portrait a été l'objet d'un refus, qui peut servir à montrer le manque de sens artistique, qui a toujours existé, en France, dans les sphères officielles.

Ce serait une lamentable histoire à écrire que celle des faveurs et des encouragements prodigués, de tout temps, à ces peintres sans originalité qui représentent une soi-disant tradition d'art noble, pendant qu'en sens inverse, les initiateurs, les inventeurs, méprisés ou méconnus, auront été repoussés des Salons, exclus des récompenses, tenus à l'écart des



XIII. PORTRAIT DE MAY MILTON

achats et des commandes des pouvoirs publics. Je crois qu'il serait du reste inutile de penser à obtenir un changement de conduite des corps constitués, des commissions officielles et des gouvernements sur ce point, car l'erreur qui s'est produite en France s'est à peu près produite de même en tout pays.

Il faut donc en prendre son parti. Les médiocres, les coryphées de l'art banal quel qu'il soit, ayant gagné le goût public, seront toujours sûrs de la même faveur générale, pendant que les inventeurs, surgissant à l'improviste, seront méconnus, tout juste soutenus à leur apparition par quelques amis. Les générations suivantes sauront heureusement les venger des dédains qu'ils auront eu à subir. Elles les couronneront, elles leur élèveront des monuments, alors que les médiocres, les représentants de l'art banal tout de suite admirés, à la fin oubliés, auront leurs œuvres mises au rancart ou reléguées dans les musées des dernières sous-préfectures.

Ceci dit, il n'est pas étonnant que Lautrec ait été ignoré du monde officiel ou que, si accidentellement il a pu en être connu, il s'en soit vu méprisé. Le portrait de Delaporte a été l'objet d'un jugement, qui établit ce dernier fait et mérite d'être raconté.

Une Société des Amis du Luxembourg s'était formée, se proposant d'acquérir des œuvres d'art, principalement des tableaux, à donner au musée du Luxembourg. Lautrec était mort depuis quelques années, lorsque la Société acquit le portrait peint par lui de Delaporte, et en fit l'offre à l'Etat pour le musée. Or, l'administration des Beaux-Arts n'a pas le droit d'acheter directement les œuvres d'un artiste mort, à faire entrer dans les musées. Toute œuvre de cette sorte, avant d'être achetée, doit être examinée et acceptée par un comité, qui contrôle la caisse des musées et seul peut autoriser les paiements à faire. Le portrait de Delaporte venant à être soumis à ce comité fut refusé par lui.

Sur ce refus, les membres de la Société des Amis du Luxembourg allèrent trouver le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts M. Dujardin-Beaumetz. Après s'être plaint que leur intention généreuse fût si mal reconnue, ils lui exprimèrent leur étonnement qu'un comité, chargé spécialement d'un contrôle financier, pût intervenir, alors qu'il n'y avait aucune somme à faire sortir de la caisse dont la garde lui était confiée.

Les raisons données par les Amis du Luxembourg ne parurent pas assez probantes à M. Dujardin-Beaumetz, pour qu'il voulût s'employer, comme on le lui demandait, à faire reconnaître que le comité de contrôle financier ne devait pas intervenir dans un cas où aucune somme n'était à payer et que, par conséquent, il convenait d'accepter le portrait de Delaporte malgré le refus de ce comité. L'autorité d'un sous-secrétaire d'État, s'exerçant en pareille occurrence, eût été de nature, il semble, à faire pencher la balance. Mais

M. Dujardin-Beaumetz n'avait pas assez bonne opinion du talent de Lautrec pour s'engager dans la voie que lui indiquaient les Amis du Luxembourg. Faire entrer dans un musée une œuvre de Lautrec ne lui paraissait pas valoir le risque d'un conflit avec un comité dont il pouvait avoir à réclamer le concours en d'autres circonstances.

Cependant, bienveillant de sa nature et, en sa qualité d'homme politique, désireux de ménagements, il s'efforça de donner quelque satisfaction aux Amis du Luxembourg. Ayant su que le comité s'était prononcé en l'absence de M. Bonnat son président, il promit que le portrait de Delaporte lui serait présenté de nouveau, alors que M. Bonnat le présiderait régulièrement. Une nouvelle présentation du portrait au comité eut lieu dans ces conditions, suivie d'un nouveau refus.

Les Amis du Luxembourg ne purent après cela qu'exhaler des plaintes aussi vaines que légitimes. Il reste donc établi qu'une société,



XIV. MAY MILTON
(AFFICHE)

comme celle des Amis du Luxembourg, composée d'artistes, d'écrivains, de connaisseurs, n'a pu parvenir à faire accepter en don, par l'État, une œuvre des meilleures de Lautrec; qu'elle a trouvé, pour lui barrer la route, l'hostilité ou l'indifférence d'un sous-secrétaire d'État comme M. Dujardin-Beaumetz et d'un comité composé d'hommes importants dans le monde officiel, se prétendant aptes à juger les œuvres d'art.

Les frères Natanson avaient fondé *La revue blanche* en 1891. Ils en avaient fait un organe très vivant, l'ouvrant aux jeunes écrivains : aussi réunit-elle promptement des hommes à idées neuves et de tendances diverses. Tristan Bernard, devenu un de ses rédacteurs, fit la connaissance de Lautrec chez Thadée Natanson. Une même tournure d'esprit humoristique les fit se lier. Tristan Bernard était directeur sportif du vélodrome Buffalo, situé hors de l'enceinte de Paris, entre les portes de Champerret et des Ternes, et alors un lieu de

réunion des plus fréquentés, surtout à l'occasion des courses de bicyclettes. Lautrec naturellement attiré par les divertissements sportifs fut assidu aux jeux que Tristan Bernard organisait. Comme il finissait presque toujours par faire le portrait des personnes de son intimité, il a fait celui de Tristan Bernard. Il l'a représenté à Buffalo. Il l'y a campé debout, à un moment où le vélodrome était vide de spectateurs.

Leur liaison les a conduits à collaborer. Il ont publié ensemble un supplément au numéro de janvier 1895 de *La revue blanche,* sous le titre de *Nib,* un mot d'argot qui signifie rien, néant. Tristan Bernard a écrit le texte et Lautrec y a mis plusieurs lithographies dont l'une, *Anna Held au café-concert,* est très caractéristique. Ils ont aussi, en collaboration, donné un compte-rendu humoristique du Salon de 1894, dans le numéro de juin 1894 de *La revue blanche.* Parmi les croquis de Lautrec, ornant le texte, se trouve *Un jugement de Pâris,*



XV. YVETTE GUILBERT

qui transporte, de plaisante façon, la scène du Mont Ida sur le terrain parisien. De plus, Lautrec a fait le portrait, assise au piano, de Mme Thadée Natanson, Misia, la femme du directeur de *La revue blanche*, celui de M. Paul Leclercq, un de ses fondateurs, celui de Romain Coolus, un des principaux écrivains qui s'y produisaient, et celui du secrétaire de la rédaction, Félix Fénéon, placé comme spectateur dans la *Danse mauresque*, une décoration destinée à la baraque de la Goulue.

Lautrec, qui s'arrêtait sur les êtres de caractère tranché, s'est arrêté sur Oscar Wilde. Il en a fait un dessin à la plume, mis dans *La revue blanche* de mai 1895, comme illustration à un article de Paul Adam. Il l'a représenté, sur la partie droite d'un programme lithographié, exécuté pour le théâtre de l'*Œuvre*, le 11 février 1896, Romain Coolus, en pendant, sur la partie gauche. Ce soir-là le théâtre donnait de même, en première représentation, une comédie de Romain Coolus, *Raphaël*, et la *Salomé*,

d'Oscar Wilde, qui terminait le spectacle. Enfin Lautrec a peint le portrait d'Oscar Wilde, en buste, de grandeur à peu près naturelle et si le dessin à la plume et la lithographie offrent déjà l'image d'un être exceptionnel, le portrait en buste est dans cet ordre d'une réussite complète.

Oscar Wilde, après des années de succès mondains et littéraires, est tombé à Londres dans l'abîme, condamné à deux années de prison, de *hard labour*, pour la pratique ouverte du vice contre nature. Mais ce vice chez lui ne venait pas d'une simple perversion intellectuelle, d'un goût qui ne fût qu'artificiel. Il était attaché à sa manière d'être physiologique. Ce malheureux homme a été en réalité sous la dépendance d'une de ces inversions de sexe, que connaissent bien les physiologistes et les médecins. C'était une sorte d'hermaphrodite.

Il avait dû ses succès mondains à Londres, où il était devenu *l'esthète*, le raffiné par excellence, non seulement à ses manières aisées de



XVI. FEMME ASSISE SUR SON LIT

gentleman, mais à une sorte de charme féminin, de câlinerie voluptueuse, qui laissait entrevoir un fond de féminisme en opposition à la virilité. Et en effet ses écrits, sa détresse telle qu'il l'exprime, après sa condamnation, n'ont jamais rien montré de réellement puissant et de viril, et sa principale œuvre *Salomé* révèle, comme perversion d'une légende, sa propre perversion sexuelle.

Avec l'âge le côté femme, qui existait à l'état physiologique chez lui, s'était développé d'une manière frappante. C'est à ce moment que Lautrec l'a eu, à Paris, sous les yeux, et il l'a tout naturellement reproduit, tel qu'il s'offrait, bouffi, sa structure masculine recouverte par la rondeur de formes féminines. La bouche qu'il lui a mise est surtout quelque chose d'exceptionnel. C'est un organe de femme, de femmelette, qu'un homme de nature normale n'aurait réellement pu avoir.

Le portrait d'Oscar Wilde par Lautrec donne comme une explication de la fin mal-

heureuse du modèle. Il amène à le prendre en commisération pour s'être trouvé vicieusement constitué, pour avoir été la victime d'une malfaçon de la nature.

Lautrec avait un cousin du côté de sa mère, Gabriel Tapié de Céleyran, qui étudiait la médecine, avec lequel il se tenait en étroites relations familiales. Il a peint son portrait, il le représente à l'Opéra. Le Dr Péan était alors un chirurgien célèbre. Tapié de Céleyran, qui l'avait pour maître, vint à vanter à Lautrec sa prestesse d'opérateur. Lautrec, dont la curiosité se trouva éveillée, fut admis à le voir opérer. Avec son aptitude à saisir dans la vie les scènes de caractère tranché qu'elle pouvait offrir, le spectacle d'un chirurgien travaillant sur le vif avec désinvolture lui parut quelque chose d'extraordinaire qu'il voulut rendre. Il l'a en effet rendu dans deux tableaux, où le Dr Péan est montré ayant sous la main un malade, placé sur la table d'opération; autour de lui sont ses aides, les appareils et le lit pour recevoir l'opéré.

Cependant Lautrec, quelqu'intérêt qu'il ait pu prendre à la scène, a reculé devant l'horreur d'en exposer la partie tout à fait tragique, c'est-à-dire un homme tailladant en pleine vue la chair humaine. Il a trouvé ainsi le moyen d'atténuer l'épouvante ou la répulsion que les tableaux eussent pu faire naître. Il a, par un artifice d'arrangement, représenté de dos le docteur à l'œuvre, de telle sorte qu'on ne voit pas le travail de ses mains, et que, posé comme il l'est, il cache aux yeux la partie du corps sur laquelle il opère.

Quelques années plus tard Lautrec peignait un autre tableau où des médecins fournissent le motif. Il s'agit cette fois d'un examen à la Faculté, que les docteurs Wurtz et Fournier font subir à Tapié de Céleyran. Ce tableau, exécuté en juin 1901, est l'un des tout derniers que Lautrec ait peints. On y reconnaît comment il était allé élargissant son faire et sa manière. La souplesse, le gras de l'exécution, la vivacité du coloris y sont devenus, comme dans les

autres productions de la fin, les qualités dominantes, alors que dans les œuvres du début, c'étaient surtout la précision du dessin et la netteté du trait qui apparaissaient. Une des toutes dernières œuvres de Lautrec a été aussi un portrait de Raquin.

On ne peut passer ici en revue tous les portraits, mais il en est encore quelques-uns qu'on ne saurait oublier. Tels ceux de Louis Pascal, du Dr Bourges, un ami dévoué avec lequel il a, un temps, habité. Tel celui d'André Rivoire, qui fait partie des collections du Petit-Palais aux Champs-Elysées. Rivoire, homme de lettres, ami de Lautrec, a écrit sur lui un article biographique, inséré dans les numéros de décembre 1901 et d'avril 1902 de la *Revue de l'Art ancien et moderne*. Mentionnons encore les portraits de l'acteur Samary, de la Comédie française, dans le costume de Raoul de Vaubert, de *Mlle de la Seiglière*, la comédie de Jules Sandeau; du sculpteur Henry Nocq, debout, enveloppé de son manteau, dans l'atelier de



XVII. FEMME ÉTENDUE

Lautrec ; de Maurice Joyant, en chasseur. Lautrec et Joyant, élèves au Lycée Condorcet, y avaient noué des liens d'amitié qui devaient persister. Lautrec mort, Joyant fut l'instigateur des dons d'œuvres faits par la famille, à la Bibliothèque nationale et aux musées d'Albi et de Toulouse, auxquels il a ajouté ses propres dons. La maison d'éditions Manzi Joyant, où il était associé, a publié la série des pointes sèches de Lautrec et la reproduction de ses dessins du cirque. Elle a fait, en 1914, dans sa salle de la rue de La Ville l'Evêque, une importante exposition rétrospective des œuvres peintes.

Lautrec a entretenu d'étroites relations avec les Dihau, deux frères et une sœur, des musiciens originaires de Lille. Mais longtemps avant de connaître Lautrec, deux des Dihau, le frère cadet Désiré et la sœur, avaient établi avec Degas des rapports, qui devaient durer toute la vie.

Degas avait connu dans sa jeunesse

Désiré Dihau, joueur de basson remarquable qui, comme tel, faisait partie de l'orchestre de l'Opéra et s'essayait déjà à la composition musicale. L'intimité avec Désiré Dihau amenait Degas, vers 1872, à exécuter quelques-unes de ses œuvres les plus originales, surtout le *Ballet de Robert-le-Diable*, maintenant au Victoria and Albert Museum à Londres dans la collection Ionidès. Les danseuses du ballet, au fond, ne forment que la partie secondaire du tableau, ce qui en constitue l'importance et attire particulièrement l'attention ce sont, au premier plan, les têtes de spectateurs et de musiciens à l'orchestre, vues par derrière. Le détachant parmi les musiciens, Degas a placé Désiré Dihau, qui joue de son basson.

Comme même motif, mais de composition moins importante, Degas peignait les *Musiciens à l'orchestre*, où l'on voit, au premier plan, trois têtes de musiciens par derrière, dont l'une est celle de Désiré Dihau, pendant qu'au fond sont montrées les danseuses d'un autre



XVIII. FEMME SE COIFFANT

ballet que celui de Robert-le-Diable. Enfin Degas a encore peint un ensemble de musiciens à l'orchestre, où Désiré Dihau, jouant de son basson, apparaît au milieu, comme figure principale, alors qu'au fond on ne découvre plus qu'un coin de ballet, vu par le bas. Au moment où Degas peignait ces tableaux, qui lui étaient suggérés par ses rapports avec un musicien de l'Opéra, il peignait un petit portrait de la sœur, Mlle Dihau, coiffée d'un chapeau.

Désiré Dihau et sa sœur, qui avaient été amenés à faire la connaissance de Degas, furent amenés plus tard à faire celle de Lautrec, et Lautrec les a peints comme avait fait Degas.

Désiré Dihau, au moment où Lautrec vint à le connaître, avait pris son essor de compositeur. Lié avec les artistes du Chat Noir, à cette époque un des lieux de divertissement les plus célèbres de Montmartre, il leur composa la musique de nombreuses pièces vocales, qui eurent du succès. Lautrec,

familier au Chat Noir comme il l'était au Moulin Rouge, fut conduit à orner de lithographies l'en-tête d'une vingtaine de compositions musicales de Désiré, publiées successivement par différents éditeurs.

Ce fut en 1894 que Lautrec exécuta une première lithographie, comme en-tête à une composition musicale de Désiré Dihau. Cette œuvre et celles qui d'abord suivirent furent éditées par Ondet, 83 faubourg Saint-Denis. Ondet éditait les œuvres des chansonniers et il était devenu l'éditeur de Désiré, qui lui avait amené Lautrec, Dans la même maison, au 83 du faubourg Saint-Denis, se trouvait l'imprimeur Ancourt. Lautrec venait dessiner chez lui directement sur la pierre ses lithographies, pour les faire imprimer. On les tirait, avant la lettre et isolément, sans les compositions musicales, à un petit nombre d'exemplaires, qui sont maintenant de ces raretés recherchées par les collectionneurs. Puis on les tirait en grand nombre, avec titre et nom de



XIX. LA TOILETTE (MUSÉE DU LUXEMBOURG)

l'éditeur, servant de couvertures et d'en-têtes aux compositions musicales de Désiré Dihau. Ondet vendait cette dernière sorte d'exemplaires un franc. Sur l'un des en-têtes, Lautrec a mis le portrait de Désiré, jouant de son basson.

Il a encore peint le portrait de Désiré, assis, lisant un journal, et celui du frère aîné Henri debout, les deux en plein air, dans le jardin du père Forest. Il a peint, en 1890, un portrait de Mlle Dihau, qui était professeur de chant et de piano, jouant du piano. Plus tard, en 1898, il est revenu à la peindre encore au piano ; cette fois elle donne une leçon de chant à une dame debout près d'elle. Comme autre musicien, un soir, à l'Opéra, il a croqué Dancla, le premier violon de l'orchestre.

Les portraits fournissent un excellent critérium pour juger Lautrec. Ils viennent surtout montrer, que, si par goût, il a d'abord représenté le monde de Montmartre, il ne l'a pas

fait, comme certains auraient pu le penser, par manque d'aptitude à rendre un monde d'un autre ordre, que si ses dispositions de jeune homme aimant le plaisir l'ont porté vers ces êtres en qui se manifestait la vie joyeuse, il était tout aussi apte à saisir et à rendre n'importe quelle autre sorte de gens, vers lesquels une impulsion différente au début eût pu le conduire.

Les portraits qu'il a peints le prouvent sans conteste. On n'a qu'à voir ceux qui représentent des femmes du monde, des bourgeoises, telles que sa mère, Mme Korsikoff, Mlle Dihau, Mme Margouin modiste, ou des hommes graves, pour reconnaître qu'il les a aussi bien réussis, dans leur genre, que ceux qu'il a exécutés de la Goulue, de Jane Avril, d'Alfred la Guigne, et autres figurants des cafés-concert et des bals de Montmartre.

Lautrec l'esprit en éveil devait faire une part à la peinture de plein air. L'attrait qu'il ressentait pour l'art de Manet et de Renoir,

où elle tient une si grande place, eut d'ailleurs suffi à l'y porter. Il était plongé dans la vie agitée de Paris, il ne se sentait en rien attiré par la campagne, il n'a point peint de paysages ; aussi tout en voulant se livrer à la peinture de plein air, n'a-t-il nullement pensé à changer pour cela ses habitudes et à se rendre aux champs. La lumière et le décor à trouver dans un jardin parisien devaient le satisfaire. Il n'a pas étendu très loin ses recherches, pour découvrir ce qui lui convenait en ce genre. Il ne s'est pas même éloigné de Montmartre.

Il y avait près du boulevard de Clichy, à l'endroit où s'élève maintenant l'Hippodrome, un jardin occupé par un photographe qu'on appelait le père Forest. C'est là que Lautrec a peint ses tableaux de plein air. Ce sont surtout des portraits de femmes anonymes, arrangés de telle façon que certains sont devenus ce qu'on pourrait appeler des tableaux de genre : *la Femme à l'ombrelle*, *la Femme au chien*, etc. Il

a cependant aussi fait, dans le jardin du père Forest, quelques portraits d'hommes et de femmes connus, ceux des frères Dihau, comme nous venons de le dire, celui d'une artiste de ses entours, à Montmartre, de Suzanne Valadon, fait deux fois, sous formes différentes, celui de Cipa Godebski, fumant sa pipe.

Lautrec s'est servi de divers moyens pour l'exécution de ses tableaux. Les grands ont été peints à l'huile, sur toile, mais ceux de moindre dimension, d'un caractère qu'on pourrait appeler particulièrement intime, ont été peints sur carton et alors souvent à la détrempe. Dans ce cas le fond n'a pas toujours été recouvert, même il a pu arriver que le carton, au milieu de la partie peinte, soit, par places, demeuré visible, montrant son gris, qui joue alors un rôle comme couleur, dans l'ensemble du coloris. Les tableaux de plein air ont été peints sur carton et les personnages s'y détachent devant des bosquets ou sur un feuillage légèrement traité. Le carton a été



XX. PORTRAIT DE VAN GOGH
(PASTEL)

depuis assez souvent employé, mais Lautrec a été le premier à réellement s'en servir et les autres ne l'ont adopté, qu'en voyant le parti qu'il avait su en tirer.

C'est dans le jardin du père Forest qu'il a peint son tableau *A la Mie*, un homme et une femme attablés. Il a, en peignant son autre tableau du même genre, *l'Assommoir*, montré des hommes et des femmes de caractère déjà passablement douteux, mais il les a de beaucoup dépassés dans *A la Mie*. Il est arrivé là à tellement toucher le bas-fond, qu'il n'a pu trouver l'homme même à représenter et qu'il a dû le composer. M. Gustave Coquiot, dans son livre sur Lautrec, dit que, pour obtenir l'homme de son tableau, il a dû faire poser un de ses amis costumé en apache. Il aurait découvert pour la femme une blanchisseuse appropriée. Il est impossible de dépasser cette représentation d'êtres pris à la tourbe d'une grande ville. C'est une réussite tellement complète, qu'elle n'a pu venir que

d'une idéalisation. En effet, Lautrec a élevé ses deux personnages à l'état de types ; dans leur horreur, on ne peut s'empêcher de les admirer. Ils font voir combien Boileau avait raison, lorsqu'il a dit :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Imité n'est peut-être pas le mot qui conviendrait tout à fait, dans la circonstance, mais quand on cite Boileau, à propos de Lautrec, il ne faut pas y regarder de trop près.

V.

LES CHEVAUX
LE CIRQUE

V.

LES CHEVAUX
LE CIRQUE

Lautrec avait pris le goût des chevaux, dès son enfance, auprès de son père, dont l'équitation était le plaisir favori. C'est ce goût qui l'avait d'abord amené à faire la connaissance d'un peintre de chevaux, Princeteau, à fréquenter son atelier et à s'initier à la peinture. Les premiers essais que l'on ait de lui sont donc des études de chevaux. Plusieurs portent une date, 1881-1882, et apprennent ainsi qu'elles ont été exécutées avant que leur auteur se fût livré à un apprentissage régulier, en passant par les ateliers Bonnat et Cormon. Elles n'ont pas de caractère tranché.

Ce sont les productions d'un tout jeune homme, mais on y découvre déjà le sentiment de la vie. On y reconnaît l'influence de John Lewis Brown, avec lequel Princeteau et Lautrec se tenaient en rapport et qui, comme artiste en vogue et artiste de talent, ne pouvait manquer d'agir sur eux.

Lorsque Lautrec, après son apprentissage, se fut plongé dans le milieu parisien et se fut surtout consacré à rendre les scènes offertes par Montmartre, son assiduité à peindre les chevaux prit fin. Mais il ne les a jamais complètement abandonnés. Il en a reproduit de tout temps, dans ses œuvres peintes ou lithographiées, chevaux de courses et chevaux d'attelage. Il les connaît à fond et lorsque l'occasion se présente de les introduire en quelque motif, il les tient pour ainsi dire au bout des doigts, ils sortent tout naturellement de son crayon ou de son pinceau.

Lautrec, avec son goût initial pour les chevaux, sans la disgrâce de sa conformation,



XXI. PORTRAIT DE DELAPORTE

fut sûrement devenu un fervent de l'équitation, un homme de sport. Mais les exercices physiques lui étaient interdits. Il se consolait en s'en donnant au moins le spectacle. A cet effet il allait aux courses, au cirque, avec son premier guide, Princeteau. Tous les deux, adonnés à peindre les chevaux, aimaient à les observer en mouvement. Lautrec a dès lors contracté l'habitude, qu'il a de tout temps conservée, de fréquenter le cirque. Les exercices et les divertissements qu'on y donne lui étaient devenus ainsi tellement familiers, que lorsque l'occasion s'offrait de les représenter, il pouvait le faire de mémoire, sans recourir à l'observation directe ou à aucune note, à aucun document.

On a de ce qu'il était capable d'obtenir en ce genre une mesure certaine. Devenu malade par l'abus des boissons alcooliques, il fut mis à St-James, près de Paris, dans une maison de santé. Là, obligé au repos, tous modèles lui manquaient. Cependant l'inactivité

lui pesant, il se mit à dessiner, et quoi ? des scènes de cirque. Il en a donné ainsi une série, reproduite en fac-simile, par MM. Manzi Joyant : vingt-deux sujets, d'une grande diversité et d'une telle sûreté d'observation qu'à première vue, on se persuade qu'ils ont été pris sur le vif. Il n'en n'est rien. Ces scènes si exactes ont été exécutées de mémoire. Le fait paraîtrait inadmissible, s'il n'était attesté par un ami, un témoin, M. Arsène Alexandre. Dans la notice qu'il a mise, comme préface aux dessins reproduits, il dit : « Ces scènes de cirque ont été exécutées en-« tièrement de mémoire, sans documents, « sans croquis préalables, sans notes, points « de repère ou jalons d'aucune sorte. » Lautrec, dans ce cas, a donc fait le tour de force de donner de mémoire des images aussi vraies que celles qu'il eût pu obtenir d'une observation immédiate. La série du cirque a été exécutée en 1899, alors qu'il approchait du terme de sa carrière. On revient toujours

à ses premières amours et il y revenait en se reprenant à dessiner des chevaux.

Lautrec a prouvé ici, encore une fois, qu'un véritable artiste peut élever tout ce qu'il touche. Il a fait pour le cirque ce qu'il avait fait auparavant pour le Moulin Rouge. Il a donné du style à ses divertissements. Les écuyers, écuyères, dompteurs, ont pris avec lui une tournure d'athlètes, les chevaux une allure de force et de dignité. Les sujets ne sont pas tous de l'ordre équestre relevé. Plusieurs ont été demandés aux coulisses ou suggérés par les bouffonneries des clowns. Dans cette dernière donnée, Lautrec ne pouvait oublier Chocolat, un noir qui a longtemps fait la joie du Nouveau Cirque et était connu de tout Paris. Il l'a montré, dans un dessin à part, se trémoussant à cheval. Il lui a aussi consacré un dessin, reproduit par le journal *le Rire*, où il est représenté dansant au bar d'Achille, rue Royale.

En 1890, une Société espagnole cons-

truisit à grands frais, rue Pergolèse, une plaza de toros monumentale. La Société donna des courses de taureaux, d'abord assez suivies, mais qui, comme une importation repoussée par les mœurs françaises, durent être abandonnées en 1892. La plaza fut alors démolie.

Les courses de taureaux, rue Pergolèse, attirèrent les artistes par leur côté pittoresque et mouvementé. De nombreux peintres, Anquetin, Grenier, Giran-Max, Caran d'Ache, Lautrec, Molinard allèrent les voir. Lautrec, avec son goût pour les spectacles de toutes sortes, fut parmi eux le plus assidu. Selon son habitude de reproduire les scènes qui l'intéressaient, il a consacré plusieurs études et tableaux aux toréadors et aux taureaux, au combat ou autrement dans la corrida.

Il entra en rapports avec le directeur de la Plaza, Fayot, un français, avec Maria Gentis, une écuyère française qui, costumée à l'espagnole, prenait part aux courses en qualité de picador, avec plusieurs des toréadors espa-



XXII. JEUNE FEMME
(MUSÉE DU LUXEMBOURG)

gnols eux-mêmes, Angel Pastor, Currito, Manene, de son vrai nom Manuel Martinez, qui devait finir tué par un taureau, et encore avec Agujetas, un picador célèbre. Il se plut à faire les portraits de la plupart de ces personnages, qu'il leur remit.

Lautrec, porté vers le cirque et les exercices équestres, avait été amené à fréquenter d'une manière particulière le cirque Fernando-Medrano, qui se trouvait près de chez lui, boulevard Rochechouart. Ce cirque était survenu au moment où survenaient les autres établissements de plaisir qui faisaient la gloire de Montmartre et il en avait partagé la prospérité. D'abord érigé en bois, par un premier propriétaire Fernando, il avait ensuite été construit en pierre, par un second, Medrano, prenant successivement le nom de ses propriétaires. Lautrec, selon son habitude de peindre les portraits des gens avec lesquels il entretenait des relations, a peint les têtes de plusieurs clowns du cirque Fernando-Medrano.

Il a aussi peint, parmi les acrobates qui s'y faisaient applaudir, les deux sœurs Guillas. Princeteau les avait connues au cirque à Bordeaux et, les retrouvant à Paris, les avait fait connaître à Lautrec.

VI.

LES LITHOGRAPHIES

VI.

LES LITHOGRAPHIES

Lautrec ne s'est vraiment adonné à la lithographie qu'à partir de 1892. Il était alors dans la maturité de son talent, en possession complète de ses moyens. Aussi est-ce par la sûreté, la souplesse, la facilité d'exécution que son œuvre lithographique frappe tout d'abord. On reconnaît qu'il a voulu unir au caractère, le mouvement, l'aisance. Il y a réussi.

Nous avons parlé de la filiation d'Ingres à Degas et de Degas à Lautrec, qui, en maintenant dans une branche de l'art français les qualités du style et du dessin, avait eu pour terme d'y faire prédominer l'observation de la vie et le rendu du mouvement. Examinons les traits caractéristiques des trois artistes.

Ingres regarde la vie, mais se tient attaché aux formes classiques, s'appuyant sur l'antique, remontant jusqu'à la Grèce, aux Panathénées. Son dessin savant et précis laisse voir une certaine rigidité ; le mouvement y a été, dans une mesure, comme négligé. Chez Degas, l'attache aux formes classiques, encore apparente, est infiniment moins stricte que chez Ingres. Les personnages, pris dans le monde ambiant, révèlent une recherche plus grande du mouvement. On n'a qu'à comparer les ballets de Degas au *Bain turc* d'Ingres, pour se convaincre de la différentiation survenue dans l'art des deux. En passant de Degas à Lautrec, la sensation du style et du dessin supérieurs, qui a persisté d'Ingres à Degas, persiste toujours et établit bien la filiation que nous avons dit exister entre les trois artistes, mais l'attache au pur classicisme n'est plus visible. Et alors le rendu direct de la vie et, comme complément, la sensation du mouvement deviennent les traits dominants. On



XXIII. PORTRAIT DE TRISTAN BERNARD
(POINTE SÈCHE ORIGINALE)

Ingres regarde la vie, mais se tient attaché aux formes classiques, s'appuyant sur l'antique, remontant jusqu'à la Grèce, aux Panathénées. Son dessin savant et précis laisse voir une certaine rigidité ; le mouvement y a été, dans une mesure, comme négligé. Chez Degas, l'attache aux formes classiques, encore apparente, est infiniment moins stricte que chez Ingres. Les personnages, pris dans le monde ambiant, révèlent une recherche plus grande du mouvement. On n'a qu'à comparer les ballets de Degas au *Bain turc* d'Ingres, pour se convaincre de la différentiation survenue dans l'art des deux. En passant de Degas à Lautrec, la sensation du style et du dessin supérieurs, qui a persisté d'Ingres à Degas, persiste toujours et établit bien la filiation que nous avons dit exister entre les trois artistes, mais l'attache au pur classicisme n'est plus visible. Et alors le rendu direct de la vie et, comme complément, la sensation du mouvement deviennent les traits dominants. On



n'a qu'à mettre à côté les unes des autres les scènes de danse de Degas et celles de Lautrec, qu'à rapprocher les chevaux qu'ils ont peints, pour voir que Lautrec saisit la vie, dans sa souplesse, d'une manière plus immédiate que Degas.

Si d'Ingres à Degas et à Lautrec la marche vers le rendu plus direct de la vie ambiante se manifeste, c'est, après tout, le cours pris par l'école française, au XIXe siècle, qui en a ainsi décidé. Degas et Lautrec, tout en maintenant dans leur dessin le style de l'art traditionnel, en hommes ouverts à l'esprit de leur temps ont su s'adapter successivement à la transformation que l'école française subissait. Du classicisme pur régnant à l'époque de David et d'Ingres, elle arrivait en effet par le romantisme, le réalisme et l'impressionnisme à une observation de plus en plus souple de la vie.

Au moment où Lautrec survenait, les peintres que l'on a appelés les Impressionnis-

tes faisaient sentir leur action autour d'eux, Lautrec l'a éprouvée. Il s'est donc formé sous une double influence. Il a reçu la continuation du style et du dessin supérieurs par Ingres et Degas et il a dû aux Impressionnistes l'observation tout à fait directe de la vie, le rendu du mouvement dans sa souplesse.

Lautrec n'est pas seulement redevable aux Impressionnistes de la technique aisée et primesautière qui apparaît surtout dans ses lithographies, il l'est aussi aux artistes du Japon. Il les admirait et tenait de leurs œuvres, sous ses yeux. Or ils ont recherché l'expression du mouvement et l'ont obtenue, à un très haut degré, à l'aide d'une exécution rapide, par coups de pinceau, mis de jet, d'une main à la fois hardie et légère. Ce côté caractéristique de leur art, qui avait déjà frappé les premiers Impressionnistes, a encore plus vivement frappé les hommes tels que Van Gogh et Lautrec, venus après eux.

Lautrec a particulièrement su s'inspirer



XXIV. PORTRAIT D'OSCAR WILDE

de l'exécution enlevée des Japonais. La vue de son œuvre le démontre. Il a même une fois procédé en véritable japonais. L'image de Jane Avril, dans la série des lithographies intitulée *Le Café-concert*, a été obtenue par des coups de pinceau contournés en manière de virgules, selon une formule de la virtuosité japonaise.

Les artistes, qu'ils soient ou non originaux, dépendent de même pour leur développement des conditions du milieu qui les environne et des influences qui agissent sur eux. Si les vrais originaux, les vrais créateurs se distinguent des autres, c'est qu'ils ont seuls la puissance de s'approprier ce qu'ils reçoivent des prédécesseurs ou prennent autour d'eux, en le transformant, de manière à en obtenir quelque chose qui tranche sur ce qui s'est vu auparavant. Après avoir établi la filiation qui l'a produit et les influences qui l'ont pénétré, on retrouve Lautrec très personnel, il a su créer, entre autres, une œuvre

lithographique originale, où vit un monde qui lui appartient.

Chez Lautrec la faculté de la mémoire était très grande, aussi la cultivait-il et savait-il y recourir. Nous l'avons déjà reconnu, lorsque nous avons raconté dans quelles circonstances les scènes de cirque ont été produites. Son œuvre lithographique en est une nouvelle preuve. Il n'eût pu amener la plupart des personnes dont il a donné l'image à venir poser devant lui. Après les avoir attentivement regardées et étudiées, au théâtre et sur les divers lieux où elles se produisaient, il devait donc s'en remettre à sa mémoire pour les fixer, avec leur vraie physionomie, sur la pierre lithographique.

Ses lithographies sont dues, avons-nous dit, à un travail du crayon très libre et très souple, mais ensuite il lui a fallu assez souvent s'y reprendre à plusieurs fois, pour obtenir un tirage qui le satisfît. Tel a été surtout le cas lorsqu'il s'est agi des lithographies à

tirer en couleurs. La tonalité générale à trouver, les couleurs diverses à choisir et à marier, le préoccupaient au plus haut point, et il multipliait les essais, avant d'arriver à l'épreuve définitive. Dans la collection de ses lithographies, qu'il avait personnellement gardée et que la Bibliothèque Nationale a reçue en don de sa mère, il existe jusqu'à dix épreuves d'essai différentes, de certaines lithographies en couleurs.

L'œuvre lithographique est très variée, comme choix de sujets et comme formes de productions, variée comme choix de sujets : on y trouve en effet des sujets d'ordres très divers, analogues à ceux qui ont été exécutés en peinture. Variée comme formes de production, car elle comprend des estampes, des affiches, des illustrations de livres et de leurs couvertures, des annonces de représentations théâtrales, des en-têtes de pièces musicales, des menus de dîners, de pique-niques, etc. Tout en donnant, en lithographie, la même

sorte de sujets qu'il a donnée en peinture, ce n'est cependant que par exception qu'il a répété exactement en lithographie un sujet déjà peint et réciproquement. L'œuvre peinte et l'œuvre lithographique, se côtoient sans se confondre, chacune ayant en majorité ses productions distinctes.

Le catalogue complet, dressé par M. Loys Delteil, des productions lithographiques comprend trois cent soixante-dix numéros. Ce nombre s'étend à huit pointes sèches, classées avec les lithographies. Cette œuvre, quand on veut juger son auteur, doit peser dans l'examen, par son importance, autant que l'œuvre peinte. Lautrec s'offre ainsi sous deux faces, peintre et lithographe.

Une grande part des lithographies a été consacrée aux acteurs et à des scènes de théâtre, de cafés-concerts, de bals publics et de bars. Lorsqu'on passe en revue les œuvres de ce genre, on est frappé de la sorte de distinction qu'accusent les types d'hommes et



XXV. DÉSIRÉ DIHAU
(LITHOGRAPHIE)

de femmes qui s'y voient. Ce qu'on a dû dire de l'œuvre peinte, qu'elle était caractérisée par la distinction dans l'exécution, convient également à l'œuvre lithographique. Ce qu'on a ici sous les yeux, ce sont après tout ce qu'entre hommes de lettres on appelle des "cabots" ; or ils ne donnent aucunement cette impression de relâché dans la tenue et de vulgaire familiarité, qu'on ressent à leur contact dans les coulisses des théâtres et même en ville. Aussi cette part de l'œuvre consacrée aux acteurs et aux divertissements parisiens restera-t-elle comme une création d'un grand attrait. Avec elle nous avons un monde que d'autres n'eussent pu toucher qu'en nous le montrant sous des traits qui eussent été désagréables, tandis que Lautrec sait nous en faire jouir, en nous en présentant une image vraie certainement, mais élevée par le style et la supériorité d'exécution.

Il convient cependant de distinguer, dans les lithographies consacrées par Lautrec aux

acteurs et aux lieux de divertissement parisiens. Il y faut faire deux parts. Dans l'une se trouveront les scènes prises aux cafés-concerts, aux cabarets de Montmartre, au bal du Moulin-Rouge, avec leurs " cabots ", leurs filles et leur public. C'est surtout à cette sorte de productions, représentant un monde relâché en soi, que Lautrec a eu le mérite de donner de l'agrément par le style. Dans l'autre part on rangera au contraire ces acteurs et actrices en renom, que leur manière d'être sépare des " cabots ", ayant comme marque la vulgarité d'allures et le laisser-aller de tenue.

C'est que, sans abandonner la représentalion du monde de Montmartre, qui l'avait d'abord attiré, Lautrec s'était de plus en plus porté vers les acteurs et les actrices célèbres de l'époque. Il en a ainsi représenté un grand nombre en lithographie : La Loïe Fuller, la danseuse, qu'il a enveloppée d'une étoffe flottante lumineuse ; Mlle Brandès et Le Bargy ; Judic dans sa loge ; Guitry avec Jeanne Gra-



XXVI. LE VIOLONISTE DANCLA
(CROQUIS)

nier ; Mounet-Sully dans le drame d'Antigone ; Leloir dans le rôle de Trissotin, des Femmes savantes, où il pare, sous la perruque du XVII[e] siècle, d'une élégance de gestes et de diction le personnage, dont Molière semble n'avoir voulu faire qu'un strict pédant ; Sarah Bernhardt dans Phèdre ; Réjane dans Madame Sans-Gêne.

Sur l'ensemble des acteurs et des actrices représentés deux surtout se détachent, Marcelle Lender et Yvette Guilbert. Lautrec a été véritablement retenu par elles. Outre le tableau à l'huile, une de ses œuvres maîtresses, où il montre Lender dansant le pas du bolero dans Chilpéric, il a exécuté d'après elle treize lithographies. Quelques-unes sont parmi les plus caractéristiques qu'il ait produites et la tête de Lender, où il a prodigué la couleur, mis des pompons rouges sur la chevelure et coloré les lèvres de carmin est d'une invention ébouriffante. S'il n'a pas consacré à Yvette Guilbert de grande œuvre peinte, il l'a repré-

sentée, sous toutes les faces, en des études, puis en des lithographies qui ont fait l'objet de deux recueils, l'un comprenant seize planches, édité à Paris, par André Marty, avec texte de Gustave Geffroy, l'autre édité à Londres, par Bliss Sands et C°, comprenant huit planches, avec texte d'Arthur Byl. Il a encore orné de lithographies l'en-tête de trois compositions de Maurice Donnay, formant partie du répertoire d'Yvette Guilbert.

Lautrec connaissait depuis longtemps Yvette Guilbert. Il avait été la regarder sur les diverses scènes où elle se produisait et avait pris de ses attitudes. Il voulut enfin la représenter d'une manière complète et étudiée et c'est ainsi, en 1894, que furent publiées les lithographies éditées par Marty.

Yvette Guilbert ne s'est point tenue à part devant Lautrec, mais elle se produisait, à l'époque, chaque soir au Concert Parisien, faubourg St-Denis, et il allait l'y observer avec persistance. Après la représentation, il causait



XXVII. A LA MIE

avec elle. Il avait donc l'occasion de l'observer encore de plus près, dans ses moindres particularités de gestes et de visage. Puis il se mettait, au jour voulu, à la fixer sur la pierre lithographique. La mémoire jouait à ce moment son rôle, puisqu'en exécutant son travail Lautrec n'avait pas le modèle directement sous les yeux, mais la mémoire n'était mise en jeu, comme toujours chez lui, qu'après une observation antérieure, persistante du modèle.

Yvette Guilbert intriguée, sachant que Lautrec préparait d'elle une série de lithographies, le questionnait sur leur nature, elle eût voulu la connaître. Il demeurait mystérieux et ne lui donnait aucun éclaircissement.

Ce qu'il se proposait de faire avec elle était une synthèse, une présentation humoristique accentuée du Café-concert. Il avait déjà pas mal montré de chanteurs et de "cabots" de cafés-concerts de mérites divers. Alors Yvette Guilbert, avec sa physionomie tranchée et son réel talent, lui était apparue comme le

couronnement du genre, comme pouvant en offrir une caractéristique expression. Dans ces idées, il entendait dégager le côté chiffonné de sa physionomie, mettre en saillie la part de mimique affectée, la moue et les grimaces qui accompagnaient son art et faisaient la joie du public venu pour la voir et l'écouter. Mais il se gardait bien de lui révéler ses intentions, qu'elle n'eût pu que mal prendre. Les gens de théâtre s'attribuent sur la scène de l'importance. Ils s'admirent et demandent qu'on leur montre de la considération, telle qu'ils l'entendent. Lautrec, sans tenir compte de ces sentiments, exécutait quelque chose d'un caractère qui, expliqué d'avance aux intéressés, ne pouvait leur plaire et aussi bien qui, venant à leur être connu, après l'exécution, manqua en effet de leur plaire.

Yvette, pour sa part, fut passablement estomaquée par les lithographies lorsqu'elles lui furent montrées. Toutefois, bonne femme qu'elle était, elle prit son parti de les accepter,



XXVIII. L'ASSOMMOIR

et se laissa aller de bonne grâce à mettre sa signature autographe en tête des cent exemplaires du livre dont Gustave Geffroy avait écrit le texte. Mais les personnes de son entourage en furent outrées. Elles n'y virent qu'un dévergondage, présentant le modèle d'une manière indigne et allèrent jusqu'à suggérer des poursuites pour diffamation contre l'auteur des dessins.

Quelques jours après paraissait en première page du *Figaro*, un article où la publication de Lautrec servait de prétexte à l'éloge du talent d'Yvette Guilbert. Un tel article, dans un journal occupant auprès des gens de théâtre et des gens du monde une position prépondérante, était, pour une artiste de café-concert, d'un grand avantage. Les personnes de ses entours furent ainsi pacifiées.

La façon peu flatteuse dont Lautrec vit ses productions lithographiques accueillies par les intéressés dans le cas d'Yvette Guilbert, n'a pas été l'exception, mais la règle, au cours

de son activité. Presque aucun des acteurs, des actrices en renom et des "cabots" dont il a donné des images, ne s'en est montré satisfait.

En véritable artiste il accentuait le caractère d'une physionomie, il en détachait le trait saillant. Or cette sorte d'exécution déplaît naturellement aux modèles, qui ne savent se voir tels qu'ils sont, qui se croient toujours beaux d'une beauté banale et imposants d'une façon conventionnelle. Seuls les peintres sur le chemin battu et de talent moyen peuvent faire des portraits qui plaisent à coup sûr à leurs modèles et à la multitude.

Une part curieuse de sa production lithographique est formée de ces pièces qu'on pourrait appeler des *impromptus*, des invitations à des piques-niques, à des réunions, menus de diners, de festins d'artistes, illustrés de motifs où il s'est laissé aller à la caricature joyeuse. On a là, en plein cours, cette raillerie, cet esprit caustique qui ne se montrent

qu'avec retenue dans les autres parties de son œuvre.

Il s'est une fois donné carrière sur le terrain politique, ce qui le sortait de ses habitudes. C'était en 1896, à l'occasion du procès d'Arton, un financier suspect. Ce procès causait un grand scandale, menaçant d'entacher la réputation de certains républicains du gouvernement. Lautrec attiré par le bruit, assista aux audiences et y prit le sujet de lithographies qui le mirent en joie. Elles lui permettaient, à lui légitimiste, de dauber des républicains.

Indépendamment des lithographies à l'état détaché, Lautrec en a fait un certain nombre devant former des recueils ou être introduites dans des livres comme illustrations. En outre des deux recueils dont nous avons déjà parlé, consacrés à Yvette Guilbert, il y a eu : *Elles*, une suite de onze sujets, donnant des femmes dans des poses et des costumes pittoresques, et le *Café-concert*, en

collaboration avec Ibels, où ils se sont partagé les sujets.

Les livres illustrés sont au nombre de deux : *Histoires naturelles*, de Jules Renard, édité par Floury, avec des lithographies représentant des animaux, dont on peut dire qu'ils grouillent. L'autre est dû à M. Clemenceau. Au cours d'un voyage en Autriche, M. Clemenceau avait été fort intéressé par l'aspect et les mœurs des juifs qu'il avait rencontrés en Galicie et à Carlsbad. Il réunissait en un volume également édité par Floury, sous le titre *Au pied du Sinaï*, les souvenirs qu'il en gardait. Lautrec a illustré le texte de lithographies où il montre des juifs sous leurs traits caractéristiques et dans ces poses et ces occupations qui leur sont propres. Cette collaboration, sur un sujet aussi imprévu, d'hommes aussi différents l'un de l'autre que M. Clemenceau et Lautrec, était due à l'entremise de Gustave Geffroy, un ami commun. Geffroy avait connu Lautrec en 1890 et dès lors était



XXIX. LA FEMME AU CHIEN

entré et était demeuré avec lui en compagnonnage amical.

On a de Lautrec quelques pointes sèches. MM. Manzi et Joyant ont fait un tirage à part, à quinze exemplaires, de sept sujets légèrement traités. Un huitième sujet demeuré séparé, que nous donnons dans ce livre, est une tête de M. Tristan Bernard.

Lautrec a collaboré, comme dessinateur, à des journaux. Son début en journalisme eut lieu au *Courrier français* où il met, en passant, un dessin, *Gin-cocktail*, une scène de bar, le 26 septembre 1886. Puis c'est le *Mirliton*, où il ne fait aussi que passer. Le *Mirliton* était un petit journal illustré, sous la direction du chanteur Bruant. D'octobre 1885 où il prit naissance, à décembre 1892, où il prit fin, il eut 77 numéros. Lautrec y a mis trois dessins, aux numéros de janvier, février, mars 1887, en signant *Tréclau*, par un renversement de son nom.

L'*Escarmouche*, fondée par Georges Darien,

donnait dans chacun de ses numéros hebdomadaires la reproduction de trois lithographies inédites, de divers artistes. Elle eut dix numéros, du 12 novembre 1893 au 14 janvier 1894, puis elle s'éteignit. Au moment où elle apparaissait, Lautrec était entré en plein dans la lithographie ; aussi ne lui a-t-il pas fourni moins de douze lithographies.

Le journal illustré humoristique le *Rire* fit son apparition le 10 novembre 1894. Lautrec figure parmi les collaborateurs annoncés en tête du premier numéro. Il donne un premier dessin, une Yvette Guilbert avec couleur, au numéro du 22 décembre. Puis il donne onze autres dessins, la plupart agrémentés de couleur, à des dates diverses, jusqu'au mois d'avril 1897, moment où sa collaboration cesse.

Il a donné des dessins à un article *l'Été à Paris*, inséré dans le numéro du 7 juillet 1888 du *Paris illustré*, une publication hebdomadaire. Il a contribué par des dessins en couleur



XXX. LA LEÇON DE CHANT

à quatre numéros du *Figaro illustré* : en juillet 1893, *le Plaisir à Paris*, texte de Gustave Geffroy ; en octobre 1894, même titre et également texte de Gustave Geffroy ; en juillet 1895, *le Bon Jockey*, texte de Romain Coolus ; en septembre de la même année, les dessins sont faits pour illustrer une nouvelle de Romain Coolus, *la Belle et la Bête*. L'*Echo de Paris*, dans un supplément du 9 décembre 1893, a reproduit les lithographies, avec préface de Montorgueil, que Lautrec et Ibels venaient de faire paraître, sous le titre de *Café-concert*.

VII.

LES AFFICHES

VII.

LES AFFICHES

On est resté longtemps à vouloir tracer une limite stricte entre ce qu'on appelait, d'une part, le grand art, l'art pur et, d'autre part, l'art industriel. Dans ces idées, l'art pur devait être élevé à une sorte d'abstraction et constitué exclusivement par la peinture et la sculpture. Sur le terrain de l'art ainsi compris, les hommes véritablement doués, les artistes de génie, ont produit des œuvres admirables qui resteront la gloire de tous les siècles. Mais à leurs côtés sont apparus les hommes simplement laborieux, qui ont remplacé ce qui leur manquait en dons naturels, par de l'application, du travail et ont acquis le métier. Après cela ils sont assez souvent parvenus à donner

à leurs contemporains la sensation qu'ils créaient des œuvres d'art, du même ordre que celles qu'enfantaient les vrais génies et les réels inventeurs. On n'a qu'à parcourir les musées de tous les pays, on y verra les œuvres des hommes de génie, mais on y verra, en bien plus grand nombre, celles des hommes de métier, dont beaucoup, célèbres et admirées autrefois à leur apparition, devenues insipides, ont cessé d'attirer les regards.

Les producteurs de ces œuvres, tableaux ou statues, que nous disons maintenant délaissées, se fussent considérés comme se dégradant, comme perdant leur place parmi les représentants du grand art, s'ils fussent venus à exécuter un travail quelconque compris dans le cadre de l'art appelé industriel, et dédaigné. Cette façon de penser est toujours celle des hommes médiocres, qui continuent à passer pour producteurs d'œuvres du grand art, de l'art pur. C'est par l'avantage à retirer des conventions sociales qu'ils se maintiennent



XXXI. L'ARGENT, PROGRAMME DE THÉATRE

(LITHOGRAPHIE ORIGINALE)

à leurs contemporains la sensation qu'ils créaient des œuvres d'art, du même ordre que celles qu'enfantaient les vrais génies et les réels inventeurs. On n'a qu'à parcourir les musées de tous les pays, on y verra les œuvres des hommes de génie, mais on y verra, en bien plus grand nombre, celles des hommes de métier, dont beaucoup, célèbres et admirées autrefois à leur apparition, devenues insipides, ont cessé d'attirer les regards.

Les producteurs de ces œuvres, tableaux ou statues, que nous disons maintenant délaissées, se fussent considérés comme se dégradant, comme perdant leur place parmi les représentants du grand art, s'ils fussent venus à exécuter un travail quelconque compris dans le cadre de l'art appelé industriel, et dédaigné. Cette façon de penser est toujours celle des hommes médiocres, qui continuent à passer pour producteurs d'œuvres du grand art, de l'art pur. C'est par l'avantage à retirer des conventions sociales qu'ils se maintiennent


L'ARGENT
Comédie 4 de M. Emile FABRE
PROSE
DISTRIBUTION
Reynard . . . . MM Arquillière
Laurent, son fils . . . . . Larochelle
Roux, son gendre. . . . . Antoine
Bousquet . . . . . Paul Edmond
Madame Reynard . . Mme Henriot
Mathilde Roux. Brienne
Irma. . . . . . . Luce Colas
Julienne. . . . . . . Zapolska
De la part de M. Emile FABRE
Paris, Imp. Eugène Verneau, 108, rue de la Folie Méricourt

dans leur opinion. A qui n'a pas assez de puissance en soi, assez de dons créateurs pour avoir la joie d'enfanter des œuvres réellement artistiques, sur quelque terrain que ce soit, il ne reste, pour jouir, en compensation, de la faveur publique, qu'à se tenir dans le cercle que les préjugés ont fait accepter comme celui du grand art et à y produire des œuvres de métier, capables de faire momentanément illusion.

Les véritables artistes n'ont jamais admis la séparation stricte qu'on prétendait établir entre ce qu'on appelait le grand art, l'art pur, et l'art touchant à l'industrie. L'art est l'art et peut se manifester, à des degrés divers, sur n'importe quel terrain où la main d'un homme doué saura le porter et l'établir. Les véritables artistes de tous les temps ont eu recours, pour s'exprimer, aux moyens et aux procédés les plus variés. Ils ont cultivé soit ce que l'on appelle plus particulièrement le grand art, soit l'art décoratif, soit l'art industriel. Ils se

sont adonnés à la gravure, à la ciselure, à la céramique, au travail du bois, de la pierre ou des métaux, selon qu'ils étaient portés vers l'un plutôt que vers l'autre par leurs goûts, par leur tempérament, par des facultés particulières.

Lautrec n'a jamais connu les restrictions conventionnelles, la distinction à établir entre le grand art et l'art industriel. Il produisait des œuvres d'ordre divers, selon les spectacles qui frappaient ses yeux et les impulsions du moment : des tableaux à l'huile ou à la détrempe, sur toile ou sur carton, des dessins et des croquis réalistes ou humoristiques, des lithographies en noir ou en couleurs et, dans le cercle de ces dernières, des affiches. Des affiches ! Faire des affiches à placarder sur les murs, c'est-à-dire exécuter un travail d'art industriel, n'eût jamais pu venir à l'esprit de ces hommes sans dons spéciaux, esclaves des conventions, que nous avons dit vouloir se tenir au grand art. Etendre l'art aux affiches



XXXII. LA POURSUITE
(LITHOGRAPHIE)

ne pouvait être dû qu'à l'initiative de véritables artistes, tels que Daumier, Manet, Chéret, Lautrec.

Les affiches en couleurs présentant des sujets et des motifs dessinés ne remontent pas très loin. Elles ne datent que du dernier tiers du XIXe siècle. Auparavant les images en couleurs qui se voient maintenant aux kiosques et les affiches en couleurs, illustrées, qui s'étalent sur les murs, étaient inconnues. Les affiches ne portaient autrefois que des lettres. Les gravures insérées dans les journaux spéciaux, les illustrations de toute sorte étaient en noir ; la lithographie et la gravure sur bois en faisaient les frais. Les seules images où la couleur apparût étaient celles d'Epinal, laissées aux enfants et considérées comme criardes. L'œil qui s'était contenté si longtemps des images et des figurations en noir, qui ne pensait nullement à réclamer de la couleur, ne pourrait plus aujourd'hui s'en passer ; il l'exige de plus en plus, en toutes

sortes de productions, gravures, affiches, prospectus, cartes-postales, etc.

Un grand changement est donc survenu dans le goût. Deux faits l'ont surtout amené : l'apparition des estampes japonaises et le développement de la peinture impressionniste. Les estampes japonaises ont montré le resplendissement de couleurs vives, assemblées sans demi-teintes ou ombres quelconques. C'était un procédé de coloris absolument inconnu en Occident qui, après avoir d'abord effrayé, a séduit. En même temps les Impressionnistes se produisaient et grandissaient. Sortis de l'atelier pour peindre en plein air, ils ont mis sur leurs toiles les tons éclatants que la nature vue au soleil leur offrait. L'œil, qui avait si longtemps ignoré la couleur, sous ces nouvelles influences a fini par y trouver sa volupté.

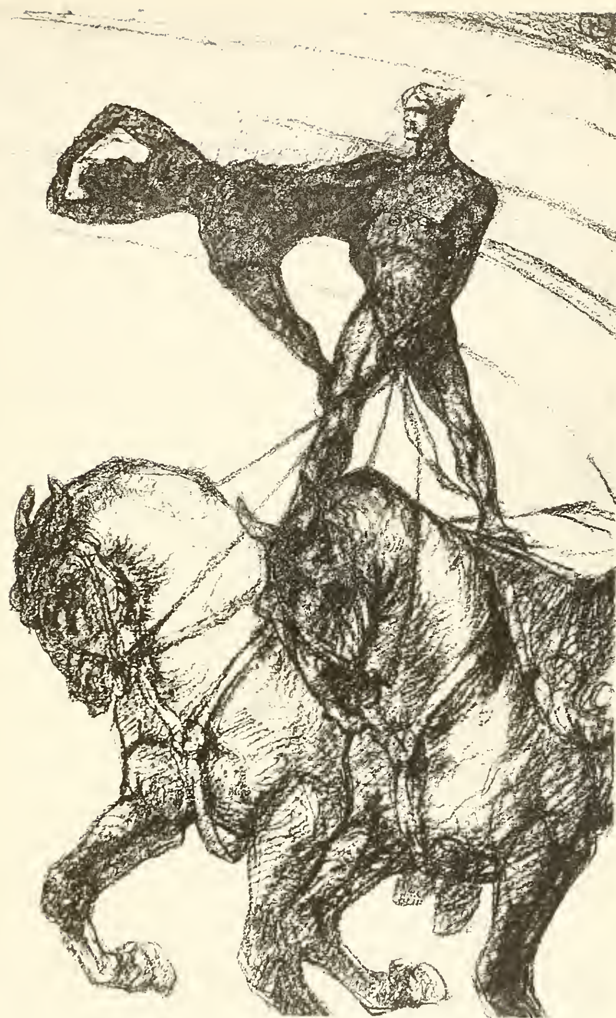
Les affiches présentaient un champ particulièrement désigné pour recevoir des images et des motifs en couleur. L'introduction du

coloris les rendrait attirantes et augmenterait leur chances de succès, placardées sur les murs. Les affiches en couleur, une fois essayées, sont donc rapidement devenues d'un emploi général. Mais avant d'arriver à ce plein développement où nous les voyons aujourd'hui, embellies à la fois par le dessin et la couleur, les affiches avaient eu une existence modeste, sous une certaine forme où l'art avait trouvé sa place. C'étaient ce que l'on pourrait appeler plutôt des placards, faits pour annoncer des livres ou des publications littéraires, destinés non pas à être apposés extérieurement sur les murs, mais à être tenus en montre, à l'intérieur, chez les libraires. Ce genre d'œuvres de petit format, exécutées en noir, le plus souvent par la lithographie, et dont la mode a disparu, a donné lieu aux productions de nombreux artistes, Gavarni, Raffet, Devéria, Grandville, etc.

Daumier fut le premier à exécuter une affiche d'art à placarder sur les murs. C'était

en 1862, il avait des relations avec M. Desouches, directeur d'une maison de commerce, l'Entrepôt des charbons d'Ivry. Il lui fit une lithographie en noir, qui représente une ménagère élevant les bras pour saluer l'apparition d'un sac de charbon qu'un homme lui apporte. La maison de commerce, qui existe toujours, a continué longtemps à afficher cette lithographie sous sa forme première, mais en conservant la composition, elle l'a depuis modifiée, pour l'agrandir et y introduire de la couleur, au goût du jour.

Après Daumier est venu Manet. Il a exécuté, en 1868, de concert avec Champfleury, une lithographie à afficher, un rendez-vous de chats, un chat noir et une chatte blanche, agitant leurs longues queues sur les toits. On en était encore aux moyens primitifs; aussi l'affiche était-elle en deux parts superposées. La lithographie de Manet était collée sur un espace réservé à cet effet, au milieu



XXXIII. AU CIRQUE. LE PAS DE DEUX
(DESSIN)

des caractères imprimés annonçant le livre de Champfleury sur les chats.

Daumier et Manet ont été des précurseurs. Ils tâtaient le terrain. Ils utilisaient la lithographie en noir, qui dominait de leur temps. L'emploi de la couleur devait venir après eux. Chéret lui donna une grande impulsion. Lorsque Lautrec ouvrait sa voie, il trouvait donc les affiches en couleur devenues usuelles. Il les ferait définivement entrer dans le cadre de l'art. Il n'en n'a pas produit moins de trente. Il n'aimait pas à se répéter, aussi les a-t-il variées comme sujets, coloris et dimensions.

Ses affiches étaient destinées à donner de la publicité à des établissements de plaisir de Montmartre : *Le Divan japonais*, *Bruant dans son cabaret* ; à faire connaître des artistes : *Jane Avril*, *La Goulue et Valentin*, *May Milton*, *La troupe de Mlle Eglantine* ; à annoncer des publications littéraires, des livres : *La Revue blanche*, *L'Aube, revue illustrée*, *La Châtelaine*, *Le deuxième*

volume de Bruant. Quelques unes de ses affiches ont été faites pour des maisons de commerce ou des industriels : *L'Artisan moderne, Objets d'art, meubles, ensembles décoratifs, 9, quai Voltaire ; Confetti, Manufactured by J. & C. Bella, Caring cross road, London ; La Chaine Simpson, L. B. Spoke, directeur pour la France, 25, boulevard Haussmann ; P. Sescau, photographe, 9, place Pigalle.* Lautrec se tenait en relation avec Paul Sescau, mêlé à la vie artistique de Montmartre. Il en a fait le portrait, il l'a représenté debout, dans un intérieur d'atelier (1). Sescau s'étant en 1897 établi photographe, Lautrec lui amena des clients. Il lui composa comme réclame une affiche des plus attirantes.

Les affiches illustrées, devenues aujourd'hui d'un emploi général, abondent sur les murs. Mais elles sont dans l'ensemble médiocres et, mises côte à côte, il est rare qu'une d'entre elles se distingue particulièrement des autres. Or une affiche doit s'étaler de ma-

(1) Vente Roger Marx, mai 1914. N° 224.

nière à être vue sans qu'on pense à la regarder. Il faut donc qu'elle ait une grande puissance attractive. Aussi les dessinateurs, les imprimeurs font-ils maintenant des efforts incessants pour en produire qui tranchent sur l'entourage par leur originalité et leur imprévu et puissent ainsi frapper les passants blasés et inattentifs.

Seuls obtiennent un véritable résultat ceux que leur originalité et leur invention mènent d'elles-mêmes au succès. Les autres, privés de dons, s'efforcent quand même d'atteindre le but. Ils outrent les moyens. Ils recourent aux motifs excentriques, à la surcharge du dessin, à la disparate du coloris. Ils échouent ou ne se procurent que des avantages momentanés. Lautrec était doué d'une telle originalité, que toute œuvre sortie de ses mains prenait un caractère saillant.

Le goût pour les motifs dessinés de nature à attirer l'attention, qui s'est surtout manifesté aux affiches, en se ramifiant s'est éten-

du à différents domaines, en particulier aux couvertures de livres. Lautrec en a donné; comme il avait donné des affiches. Il a orné de dessins la couverture ou le frontispice d'une dizaine de volumes, à la demande d'auteurs ses amis.

Entre autres : *Les Pieds nickelés*, comédie de Tristan Bernard, *L'Exemple de Ninon de Lenclos*, roman de Jean de Tinan, *Jouets d'enfants* de Paul Leclercq, et aussi trois volumes de Victor Joze : *Reine de joie*, *Babylone d'Allemagne* (Berlin), *La Tribu d'Isidore*. Joze était un pseudonyme. Le littérateur qui l'avait pris, d'origine polonaise, s'appelait de son vrai nom Victor Dobrski. Sa connaissance des choses de la Pologne et, par surcroît, de l'Allemagne l'avait amené à écrire des romans où étaient montrées les mœurs polonaises et la vie de liesse de Berlin. Lautrec, en plus des couvertures et frontispices mis en tête de trois de ces volumes, a fait des affiches pour en annoncer deux, *Reine de joie* et



XXXIV. CONFETTI
(AFFICHE)

Babylone d'Allemagne. Cette dernière représente un officier allemand, à cheval, passant avec sa troupe. Elle dominait et retenait les yeux, placardée sur les murs, par l'originalité et la puissance de son dessin.

Lautrec, toujours prêt, aimait à plier son art aux formes les plus diverses. Il a fait reproduire à un faïencier d'Ivry, Emile Muller, une de ses figures dessinées d'Yvette Guilbert. Elle a été incrustée sur une plaque de céramique et répétée à un certain nombre d'exemplaires.

VIII.

DÉTAILS DE VIE
LA FIN

VIII.

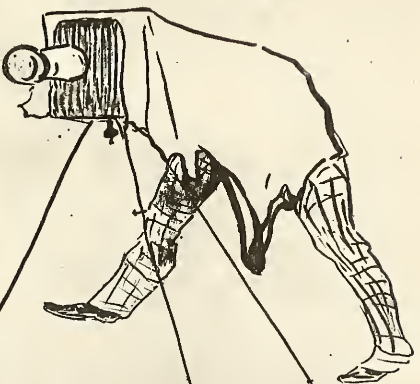
DÉTAILS DE VIE
LA FIN

Quand on a raconté comment l'œuvre de Lautrec fut exécuté, quand on en a fait connaître les phases et les aspects, on peut dire que l'on a fait connaître l'homme lui-même, le travail de l'artiste embrassant réellement l'existence de l'homme. C'est donc pour ne laisser aucun détail ignoré, qu'il convient de parler des particularités de la vie qui peuvent ne pas être étroitement mêlées à la production artistique.

Lautrec n'a jamais participé aux expositions des grands Salons. *La Société des Artistes indépendants*, qui devait représenter l'extrême liberté en art et accepter les envois de tous

venants sans l'examen d'un jury, fut fondée en 1884. Il en devint membre en 1889. Il a envoyé des œuvres à ses expositions de 1889 à 1897, à l'exception de l'année 1896. Il a aussi exposé à la *Libre Esthétique*, à Bruxelles.

Il parlait anglais et est allé plusieurs fois à Londres, en compagnie de M. Maurice Joyant. Il y a exécuté la lithographie qui a pour titre *Souper à Londres*, et il y a pris quelques croquis. Il est allé deux fois en Espagne, il y a pris également des croquis. La première visite, en 1897, fut faite avec un ami, M. Maurice Guibert. Ils s'embarquèrent au Havre et débarquèrent à Lisbonne. Lautrec ressentit au Prado, à Madrid, une vive admiration pour Velasquez, qui n'a peut-être pas été sans avoir action sur ses dernières œuvres peintes, où l'on constate une largeur accrue dans l'exécution. Il vit à Madrid, en outre des courses de taureaux, les analogues de ce qui l'intéressait à Paris, les filles et leurs maisons.



XXXV. P. SESCAU, PHOTOGRAPHE
(AFFICHE)

M. Gustave Coquiot, dans son livre, nous dit quelle sorte de pittoresque il y trouva.

Lautrec a été amené, par les visites qu'il faisait à des parents ou à des amis, à séjourner à la campagne. Mais dominé par ses goûts de citadin, il a toujours détourné les yeux de la nature agreste. Elle ne l'a jamais intéressé.

Il est allé souvent en villégiature à Villers-sur-Morin, chez Grenier, un camarade de l'atelier Cormon. Ils prenaient d'habitude l'apéritif à l'auberge, tenue par un nommé Ancelin, place de l'Eglise. Une année où le mauvais temps rendait sédentaire, Lautrec se plut à peindre dans la salle de l'auberge les parties d'un ballet. Sur un pan d'un des murs, une danseuse dans sa loge, en compagnie d'un visiteur ; sur la porte, au milieu, le régisseur sonnant sa cloche ; sur un autre pan de mur, en avant, les mains du chef d'orchestre qui bat la mesure, puis une série de danseuses et, au haut, deux pompiers qui regardent. Rien

n'indique mieux combien Lautrec, plongé dans la vie de Paris, s'y tenait attaché, que ces scènes de théâtre qu'il introduit dans une auberge de campagne [1], alors qu'il ignore la vie rurale aux entours dépourvue d'attrait à ses yeux.

Il était indifférent aux conditions dans lesquelles il pouvait exercer son art. A Villers-sur-Morin, à la campagne, il a décoré une auberge. A Paris, rue d'Amboise il a peint, autour de la salle richement ornementée d'une maison de filles, des médaillons, des têtes de femmes. [2] A la foire de Neuilly la Goulue ayant monté une baraque foraine, il peignit deux grandes toiles qui en ornèrent le devant. Sur l'une, ses amis Tapié de Céleyran, Maurice Guibert, Fénéon, etc., sont mis pour représenter les spectateurs qui s'assemblent ; sur l'autre, la Goulue et Valentin figurent comme les acteurs du spectacle.

(1) Ces scènes de théâtre ont été depuis enlevées de l'auberge.

(2) Ces médaillons ont été depuis enlevés de la salle pour laquelle ils avaient été peints.



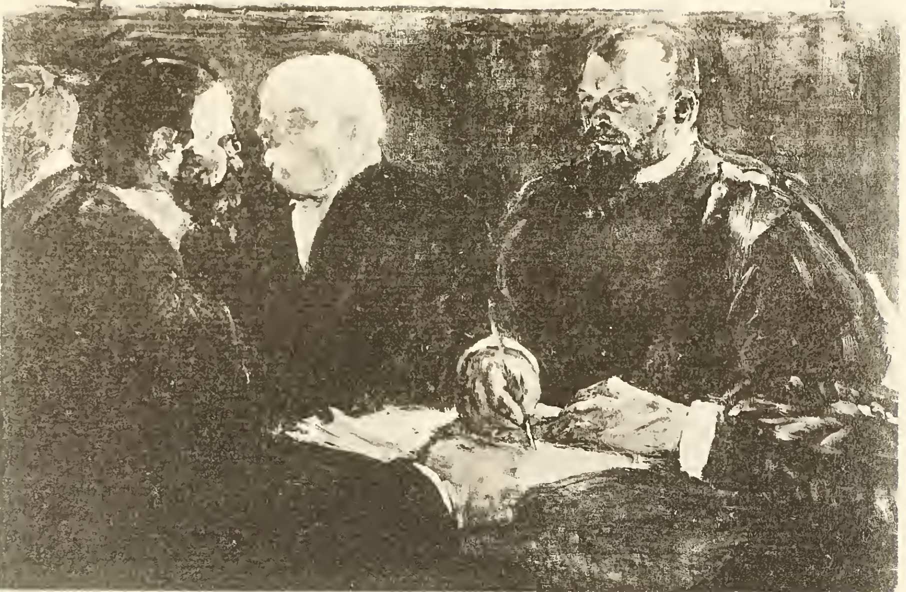
XXXVI. L'OPÉRA DE MESSALINE A BORDEAUX

Son père et sa mère habitaient une partie de l'année leur château de Malromé, dans la Gironde. Il avait la plus grande affection pour sa mère. Il en a peint plusieurs portraits, où on la reconnaît une femme simple et distinguée. Il allait la voir au château de Malromé. La nature rurale ne lui parlait pas plus là qu'ailleurs. Aussi n'eût-il pu s'astreindre à y faire de longs séjours et, après être resté un temps convenable auprès de sa mère, il allait à Arcachon ou, pour préciser, à Taussat sur le bassin d'Arcachon, qui à la fin était devenu son véritable lieu de villégiature.

Il a passé de nombreux mois d'été devant la mer, en divers lieux, mais elle ne l'a point séduit comme artiste. La mer pas plus que la campagne n'a eu de place dans son œuvre. A Arcachon il savait se distraire, il se baignait, il se promenait en bateau. Il a fait le portrait de certain matelot de son bateau et aussi ceux de quelques-uns des amis qui partageaient ses distractions.

Bordeaux est comme la capitale d'une vaste région du midi et du sud-ouest et Lautrec, en sa qualité de méridional, devait s'y plaire. Les visites qu'il faisait dans la Gironde, au château de Malromé et à Arcachon, l'amenaient à y passer souvent. Il y a trouvé des motifs à dessiner. L'un d'eux, *Antoine, un amer !* avec mention du lieu, nous apprend qu'il fréquentait le café de Bordeaux, sur la place de la Comédie, où les Bordelais se rencontrent dans l'après-midi. Pendant un séjour qu'il fit à Bordeaux, en 1900, on donna au Grand Théâtre la *Messaline* d'Isidore de Lara, qui eut du succès. Lautrec fut attiré par cet opéra. Il en a représenté, dans d'importants tableaux, deux scènes complètes, et a consacré plusieurs études séparées à ses chanteurs et figurants.

Il avait abandonné, à Paris, vers 1899, la rue Tourlaque, où il s'était établi tout d'abord et s'était tenu si longtemps, pour se transporter, 5, rue Frochot. A ce moment la



XXXVII. UN EXAMEN A LA FACULTE DE MÉDECINE

maladie qui devait amener sa mort était survenue. Quand nous disons sa maladie, cela demande explication. En effet il n'est pas mort d'une maladie accidentelle après laquelle, guéri, il eût pu vivre encore longtemps. Il est mort d'épuisement, parce que le temps de vie marqué à son organisme était arrivé à son terme. On meurt à tout âge. On voit des gens s'éteindre jeunes sans avoir fait d'excès, d'autres vivre vieux malgré leurs déréglements. C'est l'intime constitution qui, en règle générale, décide du temps que chacun a à vivre et Lautrec est mort jeune, de par la nature de sa constitution.

Il vivait certes d'une manière fâcheuse. Sa conformation lui interdisait les exercices physiques. Avec un régime sobre, il eût pu prolonger ses jours dans une mesure quelconque, mais quoi qu'il fît il n'était pas destiné à atteindre la vieillesse.

Il s'était probablement laissé aller à un premier usage des boissons alcooliques à une

époque où, ressentant déjà un affaiblissement interne, il avait dû éprouver le besoin de se remonter par des stimulants. Puis l'habitude venue, s'était développée à l'excès. Il se livrait, comme buveur à des pratiques originales. Il prenait le rôle de *barman*, à l'anglaise, il endossait même le veston de l'emploi pour préparer dans son atelier des cocktails et autres boissons, qu'il consommait et offrait à ses amis et visiteurs. En outre, à des piques-niques et à des dîners qu'il organisait avec raffinement culinaire chez des amis ou avec des artistes, les boissons alcooliques étaient largement versées.

Il tomba après cela dans un affaissement physique, compliqué de crises cérébrales sous forme d'hallucinations. Il fut mis, en 1899, dans une maison de santé à St-James, près de Paris. Il y resta plusieurs mois. Le repos, la sobriété imposée lui ayant permis de se relever relativement, il put en sortir. Mais la cause profonde de son épuisement



XXXVIII. A ARCACHON

constitutionnel continuant à agir en combinaison avec l'abus des boissons alcooliques, son affaissement physique revenu ne cessa de croître. Il se trouvait à Arcachon, à Taussat, dans l'été de 1901, lorsqu'il fut pris définitivement par la paralysie. Sa mère l'emmena au château de Malromé. Il y mourut, le 9 septembre 1901.

BIBLIOGRAPHIE

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, par ANDRÉ RIVOIRE. Revue de l'Art ancien et moderne, Paris, Décembre 1901 - Avril 1902.

LE PEINTRE TOULOUSE-LAUTREC, par ARSÈNE ALEXANDRE. Le Figaro illustré. Paris, Avril 1902.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, par VON HERMANN ESSWEIN und Alfred Walter Heymel. R. Piper & C°, München, 1912.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, par GUSTAVE COQUIOT. Auguste Blaisot, Paris 1913.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ŒUVRE DE TOULOUSE-LAUTREC, Juin-Juillet 1914. Catalogue Manzi Joyant, Paris 1914.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, par GUSTAVE GEFFROY. Gazette des Beaux-Arts, Paris, Août 1914.

AUTOUR DE TOULOUSE-LAUTREC, par PAUL LECLERCQ. La Grande Revue, Paris, Novembre 1919.

LE PEINTRE GRAVEUR ILLUSTRÉ, Tomes X et XI, consacrés à Henri de Toulouse-Lautrec. Loys Delteil, Paris 1920.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE QUINZE OCTOBRE 1920
PAR LA
MODERNE IMPRIMERIE
37, RUE GANDON

PHOTOTYPIES JACOMET & Cie

CLICHÉS DRUET
& BERNHEIM-JEUNE



